ndes,
antische
ule
chland

Die Hauptströmungen

der

Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts.

Vorlesungen,

gehalten an der Kopenhagener Universität

von

G. Brandes.

Uebersetzt und eingeleitet von

Adolf Strodtmann.

Zweiter Band: **Die romantische Schule in Deutschland.**

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe.

Fünfte, gänzlich umgearbeitete, vermehrte und mit einem Generalregister versehene Auflage.

Jubiläums-Ausgabe.

Leipzig,
Verlag von H. Barsdorf.
1897.

Die romantische Schule in Deutschland

von

G. Brandes.

Uebersetzt und eingeleitet

von

Adolf Strodtmann.

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe.

Fünfte, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Jubiläums-Ausgabe.

Leipzig.
Verlag von H Barsdorf.
1897.

Allen Gewalten
Zum Trutz sich erhalten,
Nimmer sich beugen. . .

Goethe.

Philosophieren ist dephlegmatisieren, vivificieren.

Novalis.

Vorwort
zur fünften, gänzlich umgearbeiteten und vermehrten Auflage.

Dieser fünften Auflage der Hauptströmungen sind die
neuesten dänischen Originalausgaben
und zwar:
Band 1. Emigrantenlitteraturen: 3. Aufl. Kopenhagen 1894
„ 2. Den romantiske Skole i Tyskland: 2. Aufl. Kopenhagen 1891.
„ 3. Reaktionen i Frankrig: 2. Aufl. Kopenhagen 1892.
„ 4. Naturalismen i England 2. „ „ 1893.
„ 5. Den romantiske Skole i Frankrig: 2. Aufl. Kopenhagen 1892.
„ 6. Det unge Tyskland: Kopenhagen 1890
zu Grunde gelegt worden, so daß das Werk jetzt in seiner neuen Gestalt den „anfänglichen Hoffnungen und Absichten" seines Autors entspricht. Es erzählt ein Stück europäischer Seelengeschichte, indem es den Entwickelungsgang der Litteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellt.

Ich habe diese fünfte Auflage
Jubiläums-Ausgabe
genannt, weil bei Beginn ihrer Drucklegung — im November 1896 — gerade fünfundzwanzig Jahre verflossen waren, seit die Hauptströmungen als Vorlesungen an der Kopenhagener Universität zum ersten Male gehalten wurden.

Welches Aufsehen sie damals erregten, welche Begeisterung sie hervorriefen, ist von dem trefflichen Adolf Strodtmann, ihrem ersten Uebersetzer, in seiner klassischen Einleitung zum ersten Bande geschildert worden.

Der Geist absoluter Freiheit, der in allen sechs Bänden herrscht, wird, dessen bin ich gewiß, den „Hauptströmungen" weitere fünfundzwanzig Jahre in der Gunst der geistig Freigewordenen aller Länder sichern.

Leipzig, November 1896.

Der Herausgeber.

Herrn H. Taine

gewidmet

vom

Verfasser.

Inhalt.

Die romantische Schule in Deutschland.

Druckfehler-Verzeichnis.

Seite	65	zu	lesen	Zeile	1	v.	o.	5.	statt	4.
„	75	„	„	„	10	v.	u.	6.	„	VI.
„	81	„	„	„	7	v.	u.	6a.	„	6.
„	164	„	„	„	16	v.	o.	11.	„	10.
„	195	„	„	„	14	v.	o.	12.	„	11.
„	272	„	„	„	2	v.	o.	Mystik	statt	Musik.

1.

Psychologische Litteraturbetrachtung. Deutsche und dänische Romantik.

Die Aufgabe, die romantische Schule Deutschlands im Zusammenhange zu schildern, ist für einen Dänen eben so schwierig wie entmutigend. Dieser Stoff ist zum ersten überwältigend groß, sodann ist er von deutschen Schriftstellern vielfach und zuletzt durch Teilung der Arbeit mit einer solchen Detailgelehrsamkeit behandelt, daß es für einen Fremden, dem obendrein die Quellen lange nicht immer zulänglich sind, unmöglich ist, es mit den Kindern des Landes selbst aufzunehmen, die von klein auf schon in der Litteratur heimisch sind, welche er in einem Alter, wo die Massenaneignung weit schwieriger ist, kennen lernen soll. Er muß daher seine Stärke teils in der Bestimmtheit suchen, mit welcher er seinen individuellen Gesichtspunkt einnimmt und behauptet, teils darin, daß er wo möglich, Eigenschaften entfaltet, die bei den eigenen Schriftstellern des Landes minder hervortreten. Eine solche Eigenschaft ist hier die künstlerische, ich meine die Fähigkeit der Veräußerlichung. Die deutsche Natur ist so innerlich und tief, daß diese Fähigkeit sich nicht eben häufig findet. Teils endlich giebt es ein Element, das der Fremde leichter als der Eingeborene wahrnimmt, nämlich das Rassemerkmal — das bei dem deutschen Schriftsteller, was ihn als Deutschen kennzeichnet. Dem eingeborenen Beobachter, scheint deutsch sein und Mensch sein allzu leicht als Eins und Dasselbe, da er gewohnt ist, überall wo er sich mit einem Menschen beschäftigt, einen Deutschen vor sich zu haben. Dem Fremden fällt manches

sehr auf, dessen Eigentümlichkeit der Eingeborene übersieht, weil er es immer vor sich sieht, und besonders weil er es selbst besitzt oder ist.

Hier sind viele Werke zu charakterisieren, viele Persönlichkeiten zu zeichnen. Es wird meine Aufgabe sein, diese Persönlichkeiten im Profil zu schildern, in einem so scharfen und bestimmten Profil, wie ich es irgend vermag. Niemand kann alles mitnehmen. Das Ganze kräftig, aber dergestalt zu beleuchten, daß die Hauptzüge hervorspringen und in die Augen fallen, ist mein Prinzip. Ich will mich einerseits bestreben, die Litteraturgeschichte so psychologisch wie möglich zu behandeln, so tief hinabzusteigen, wie ich es vermag, die Gemütsregungen zu erfassen, welche weit zurück, tiefst innen die jedesmal in die Erscheinung tretende Litteratur vorbereiten und erzeugen. Und andererseits will ich versuchen, das Resultat in einer so äußerlichen und handgreiflich plastischen Form wie möglich darzustellen. Gelänge es mir, das versteckte Gefühl und die abstrakte Idee, welche überall zu Grunde liegen, in einer präzisen und anschaulichen Silhouette zu geben, so wäre meine Aufgabe gelöst. Am liebsten zeigte ich stets das Prinzip ganz in der Anekdote verkörpert.

Zuerst und zuvörderst führe ich daher überall die Litteratur auf das Leben zurück. Man kann dies schon aus dem Umstand erkennen, daß, während ältere Fehden in der dänischen Litteratur, z. B. die zwischen Heiberg und Hauch, ja selbst die berühmte Polemik zwischen Baggesen und Oehlenschläger, sich ausschließlich auf ein litterarisches Gebiet beschränkten und einzig zu Disputationen über litterarische Prinzipien führten, die leidenschaftliche Polemik über den ersten Band dieses Werkes hier zu Lande, nicht allein durch den Unverstand der Gegner, sondern eben so sehr durch die Natur meiner Arbeit, eine Unzahl religiöser, sozialer und moralischer Fragen berührt hat. Die heimische Reaktion, welche sich mit derjenigen, die ich zu schildern und aufzudecken beabsichtige, nahe verwandt fühlt, hat die Bewegung zu vernichten versucht, welche darauf ausging, jener die Stange zu halten. Es ist jedoch durchaus keine Aussicht

vorhanden, daß dies glücken wird. Die Franzosen besitzen ein Sprichwort, welches lautet: „Nul prince n'a tué son successeur.

Aus dieser meiner Auffassung des Verhältnisses der Litteratur zum Leben rührt es her, daß die Litteraturgeschichte, welche ich vortrage, keine Salonlitteraturgeschichte ist. Ich greife mit so kräftiger Hand, wie ich es vermag, in das wirkliche Leben hinab und weise nach, wie die Gefühle, die in der Litteratur ihren Ausdruck finden, im Menschenherzen entstehen. Aber das Menschenherz ist kein stiller Teich und kein idyllischer Waldsee. Es ist ein Ozean mit einer submarinen Vegetation und schrecklichen Bewohnern. Die Salonlitteraturgeschichte sieht, wie die Salonpoesie, im Menschenleben einen Salon, einen geputzten Ballsaal, wo Möbel und Menschen poliert sind; die Beleuchtung schließt alle dunklen Winkel aus. Möge, wer Lust hat, die Dinge von dieser Seite betrachten; meine Sache ist's nicht. Wie der, welcher botanisieren will, Brennesseln so gut wie Rosen anfassen muß, so muß der, welcher die Litteratur studieren will, sich daran gewöhnen, mit den unerschrockenen Augen des Naturforschers und des Arztes alle Formen des Menschenwesens in ihrer Verschiedenheit und in ihrem Zusammenhange zu erblicken. Ob die Pflanze sticht oder duftet, macht sie nicht mehr oder weniger interessant; aber das ruhige Interesse des Botanikers paart sich gern und leicht mit der rein menschlichen Freude an der Schönheit der Blumen.

Indem ich den tieferen Litteraturbewegungen von Land zu Land psychologisch folge, versuche ich das flüssige Material zusammenzupressen, indem ich zeige, wie es sich von Zeit zu Zeit in dem einen oder andern deutlichen und handgreiflichen Typus krystallisiert. Diesem Bestreben gegenüber bietet diese Periode der deutschen Litteratur eine außerordentliche Schwierigkeit. Das Typische ist hier minder leicht nachzuweisen, weil es gerade die Eigentümlichkeit dieser Poesie ist, ohne feste typische Formen zu sein. Sie ist nicht plastisch, sondern musikalisch. Die französische Romantik bringt feste Gestalten hervor, das Ideal der deutschen ist nicht eine Gestalt, sondern eine Melodie, keine einzelne Form, sondern ein unendliches Sehnen, und soll sie den Gegenstand ihrer Sehnsucht benennen, so

wählt sie Ausdrücke wie „ein geheimes Wort", „eine blaue Blume", „der Zauber der Waldeinsamkeit". — Aber diese Bezeichnungen sind Stimmungseindrücke und jeder Stimmung entspricht ein bestimmter psychologischer Zustand. Die Aufgabe ist, jede Stimmung, jedes Gefühl und jede Sehnsucht, auf die Gruppe von Stimmungen zurückzuführen, zu welcher sie gehört. In ihrem Zusammenhange bildet diese Gruppe eine Seele. Und mit einer kräftig ausgeprägten Eigentümlichkeit steht eine solche Seele in der Litteratur als Repräsentant vieler da, welche lebten, ohne selbst im Stande zu sein, ihr Wesen zu schildern, welche aber ihr eigenes Wesen in der Schilderung wiederfanden. So wird es mir vielleicht gelingen, den Nachweis zu liefern, daß der Charaktertypus uns nicht entschlüpft, weil der Dichter Landschaft auf Landschaft zu malen unternimmt, statt kraftvolle Persönlichkeiten darzustellen, oder weil er seine Gedichte bis zu solchem Grade in Musik auflöst, daß er zuletzt nur „Allegro" oder „Rondo" als Ueberschriften gebraucht, — daß aber der ganz eigentümliche Charakter dieser Landschaft und die Natur dieser Wortmusik ein durchaus bezeichnendes Symptom eines Seelenzustandes ist, der sich annähernd sehr genau bestimmen läßt. Die Leser des ersten Bandes dieses Werkes kennen den Plan dieser meiner Arbeit. Sie wissen, daß ich die Litteraturbewegung dieses Jahrhunderts schildern will, die keimende und wachsende Reaktion, zuerst in ihren Grundsätzen, dann in ihrem Verlaufe bis zu ihrem Höhepunkte. Dann werde ich zeigen, wie der aus dem vorigen Jahrhundert stammende freisinnige Hauch ihr begegnet, wie er zu einem Sturme anschwillt und jeden Widerstand bemeistert. Nicht daß der Freisinn des 19. Jahrhunderts jemals mit dem des achtzehnten identisch sei; auch ist es nicht so zu verstehen, als ob die Formen der Dichtkunst oder die Ideen der Wissenschaft jemals das Gepräge des vergangenen Jahrhunderts trügen; weder Voltaire noch Rousseau oder Diderot, noch Lessing und Schiller oder Hume und Godwin feiern irgendwelche Auferstehung; aber sie werden an ihren Gegnern gerächt.

Im Großen und Ganzen betrachtet ist die deutsche Romantik Reaktion. Als geistige, poetisch-philosophische Reaktion

enthält sie trotzdessen zahlreiche Keime zu neuer Entwickelung, unbestreitbare Erzeugnisse jenes Geistes des Fortschrittes, der umbildend Neues schafft, und unausgesetzt den Horizont erweitert.

Die älteren Romantiker beginnen alle ohne Ausnahme als Apostel der Aufklärung. Sie führen in die deutsche Poesie einen neuen Ton ein und geben ihren Werken eine neue Farbe, erwecken außerdem aufs neue die Stimmungen und Motive der Volkslieder, Volksmärchen und Volksbücher. Sie wirken von Anfang an befruchtend auf die deutsche Wissenschaft; die germanistischen Studien, die romanische und indische Philologie, die historischen, ethnographischen und juristischen Forschungen, die naturphilosophischen Systeme und Träumereien erhalten ihre ursprüngliche Inspiration von der Romantik. Poetisch haben die Romantiker das Stimmungsleben ihres Volkes bereichert, obschon sie häufiger krankhaften als gesunden Stimmungen Ausdruck verliehen haben. Kritisch haben sie ursprünglich mit Glück die Erweiterung des geistigen Horizontes angestrebt. Im Gesellschaftsleben haben sie von Anfang an allem toten Herkommen im Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern unvergänglichen Haß geschworen. Religiös haben die besten unter ihnen in ihrer ersten Jugend für Verinnerlichung desjenigen Gefühlslebens, welches das Uebersinnliche zum Gegenstand hat, gewirkt. Politisch begannen sie, sofern sie nicht indifferent waren, in der Regel als abstrakte Republikaner; dennoch strebten sie trotz ihres Universalismus danach, das deutsche Nationalgefühl zu heben und zu stärken.

Leider nahm ihr Verfolgen all dieser schönen Ziele einen traurigen Ausgang. Was von Deutschlands Romantikern unsterblich sein wird, ist nicht viel: einige meisterliche Uebersetzungen A. W. Schlegels, einige Dichtungen Tiecks, eine Handvoll lyrischer Poesieen Hardenbergs und Eichendorffs, einige Abhandlungen Friedrich Schlegels, einige kleinere Arbeiten von Arnim und Brentano, eine Gruppe Novellen von Hoffmann, sowie schließlich einige geniale Dramen und Erzählungen ersten Ranges, des bedeutenden, tiefen Sonderlings Heinrich von Kleist. Im Uebrigen ist die Lebensarbeit der

Romantiker aus der Erinnerung des heutigen Geschlechts entschwunden. In diesem Abstande gesehen, ist ihr Streben gewissermaßen in Rauch aufgegangen. Sprachlich hat die Romantik durch Bilder ohne sinnliche Bestimmtheit, durch Mißbrauch von Ausdrücken für das Seltsame, Dämmernde, Geheimnisvolle, durch archaistische Formen und Wendungen, durch die Absicht, den gewöhnlichen aufgeklärten Sterblichen unverständlich zu sein, die poetischen Kunstmittel und den dichterischen Stil eher verschlechtert und verdorben als bereichert.

Auf poetischem Gebiete zerfließt sie in hysterische Andacht und blauen Dunst; auf sozialem hat sie nur ein einziges Verhältnis, ein Verhältnis des Privatlebens, das zwischen den Geschlechtern, behandelt und meistens mit liederlicher und krankhafter Leidenschaftlichkeit leere Lufthiebe geführt. Sie hat hier nicht die Menschheit, sondern nur einige aristokratisch begünstigte Künstlernaturen vor Augen. Was ihr religiöses Verhalten betrifft, so strecken alle die in der Poesie so revolutionären Romantiker demütig den Hals hin, sobald sie das Joch gewahren. Und in der Politik sind sie es, welche den Wiener Kongreß leiten und seine Manifeste zur Aufhebung der Gedankenfreiheit der Völker zwischen einer Feierlichkeit in der Stephanskirche und einem Austerndiner bei Fanny Elsler verfassen.

Ich werde im Ganzen nur selten und gelegentlich die dänische Litteratur berühren. Nur hie und da bohre ich in den Theatervorhang, den ich vor meinem Publikum aufrolle, ein Loch, durch welches man die dänischen Verhältnisse erblicken kann. Nicht daß ich die dänische Litteratur vergäße oder sie aus dem Gesicht verlöre. Im Gegenteil, ich behalte sie unverwandt vor Augen. Indem ich den Versuch mache, die innere Geschichte der fremden Litteratur zu geben, liefere ich an jedem Punkte indirekte Beiträge zur dänischen Litteraturgeschichte. Ich male den Hintergrund, welcher nötig ist, damit unsere Litteratur dereinst auf demselben mit ihrer Eigentümlichkeit hervortreten kann. Ich arbeite an dem Unterbau, auf welchem sich nach meiner Ueberzeugung die Geschichte der modernen dänischen Litteratur erheben muß. Ist das Verfahren ein indirektes, so

ist es dadurch um so gründlicher. Doch will ich gern mit wenigen Worten andeuten, welches ungefähr das Resultat ist, zu dem mich ein Vergleich zwischen der dänischen und der fremden Litteratur im selben Zeitraume geführt hat. Ich kann es wie in einer Formel zusammenfassen.

Das Verhältnis zwischen Deutschland und Dänemark ist hier folgendes: Die deutsche Litteratur ist während dieser Periode verhältnismäßig ursprünglich durch ihre Tendenzen und ihren Inhalt. Die dänische setzt zum Teil eine spezifisch nordische Ader fort, zum Teil baut sie auf Grundlage der deutschen. Die dänischen Schriftsteller haben durchgehends die deutschen gelesen und sich angeeignet, wogegen diese niemals die dänischen Schriftsteller gelesen oder die geringste Einwirkung von denselben empfangen haben. Steffens, der uns den Anstoß von Deutschland giebt, ist der absolute Lehrling Schelling's. Als Beweisstelle lese man folgende Worte eines Briefes von Steffens an Schelling: „Ich bin Ihr Schüler, ganz und gar Ihr Schüler. Alles was ich leisten kann, gehört ursprünglich Ihnen. — Das ist nicht ein vorübergehendes Gefühl, es ist eine feste Ueberzeugung, die ich davon habe, daß es sich so verhält, und ich schätze mich deshalb nicht geringer. — Wenn ich also einmal ein wahrhaft großes Werk hervorgebracht habe, das ich meins nennen möchte, und wenn es anerkannt worden ist, so werde ich öffentlich hervortreten, mit der Wärme der Begeisterung meinen Lehrer nennen und Ihnen den errungenen Lorbeerkranz reichen.“*)

Aus diesem Verhältnisse zu Deutschland ergeben sich mehrere Konsequenzen: In der Poesie Deutschlands mehr Leben, in der entsprechenden Poesie Dänemarks mehr Kunst. Es ist Deutschland, das die Stoffe aufgräbt. Die Litteratur, welche mit der Romantik beginnt, lebt und webt in den innerlichsten Stimmungen, schwelgt in Gefühlen, ringt mit Problemen, erschafft Formen, welche sie selbst unaufhörlich zertrümmert. Die dänische Litteratur empfängt die von Leben sprudelnden Stoffe und Ideen, und es gelingt ihr oft, ihnen eine sicherere Form

*) G. L. Plitt, Aus Schellings Leben. Bd. I, S. 309.

und einen klareren Ausdruck zu geben, als sie in ihrer Heimat erhielten. (Man denke z. B. an Heibergs Verhältnis zu Tieck). Zum Teil verwendet und bearbeitet sie dieselben, zum Teil stellt sie verwandte Gedanken in günstigeren und plastischeren Stoffen dar, wie z. B. in dem Material, welches die nordische Vorzeit lieferte.

So geschieht, was ich an einer anderen Stelle*) geschrieben: Auf dänischem Boden erhielt die Romantik mehr Klarheit und mehr Form. Sie ward minder nächtlich, sie wagte sich verschleiert ins Sonnenlicht hinaus. Sie fühlte daß sie zu einem nüchternen und besonnenen Volke gekommen, das sich selbst noch nicht ganz darüber einig geworden war, ob nicht der Schein des Mondes unnatürlich und sentimental sei. Sie stieg aus den Schachten der Berge empor, von wo Novalis sie in seinen Bergmannsliedern zum ersten Mal herauf beschworen hatte, und schlug mit Oehlenschlägers „Waulundur" an die Seite des Berges, so daß er zerbarst und alle seine Schätze im Lichte des Tages selbst an den Tag legte. Sie fühlte, daß sie in eine andere, lächelndere, mildere und idyllischere Natur gekommen, sie schüttelte das Unheimliche ab, ihre dicken, formlosen Nebel verdichteten sich zu schlanken Elfenmädchen, sie vergaß den Harz und den Blocksberg, und an einem schönen St. Johannisabend schlug sie ihre Residenz auf dem Hügel des Tiergartens auf.

Oehlenschlägers „Aladdin" ist ein besseres und anschaulicheres Dichterwerk, als Tiecks „Kaiser Oktavianus". Aber hinwiederum könnte Oehlenschläger nicht leugnen, daß „Aladdin" niemals geschrieben worden wäre, wenn „Oktavianus" nicht existiert hätte. Heibergs „Weihnachtsspäße und Neujahrspossen" sind ein reichlich so witziges Produkt, wie Tiecks aristophanisch-polemische Satiren; aber die ganze Form, das Theater im Theater, die Litteratursatire, die Mischung von Sentimentalem und Ironischem, ist von Tieck entliehen, und, was schlimmer ist, nur von Tiecks Prinzipien aus verständlich. Man findet mit einem Worte bei Oehlenschläger, Hauch, Heiberg mehr

*) G. Brandes, Kritiken und Porträts.

Form als bei Novalis, Tieck, Friedrich Schlegel, aber weniger Inhalt, das will sagen, weniger Leben, weniger direkte Beziehung zu den Lebensregeln. Die deutsche Litteratur ist allzuoft das Zwischenglied gewesen. Man hat in Dänemark zu oft die großen Lebensprobleme unbeachtet gelassen, sie aus der Litteratur hinaus gewiesen, wenn man sie nicht in eine regelrechte poetische Form zu bringen vermochte.

Psychologisch läßt sich dies so ausdrücken: Dänische romantische Schriftsteller haben in der Regel als Künstler die deutschen übertroffen, als Menschen, in geistiger Beziehung, blieben sie weit hinter ihnen zurück. Bei dem deutschen Schriftsteller spricht sich in jedem noch so kleinen Erzeugnis, es sei unplastisch, es sei schwach oder gar verfehlt, eine ganze Lebensanschauung aus, und zwar eine, die nicht aus der Luft gegriffen, sondern durch die Erfahrung und Reflexion eines Lebens gereift und entwickelt ist, die den Stempel der ganzen erstaunlichen vielseitigen Bildung trägt, welche den deutschen Geist auszeichnet. Eine Novelle von Tieck oder Hoffmann, ein Gedicht von Novalis, ein Schauspiel von Kleist, enthalten eine poetisch-philosophische Totalansicht des Lebens, und diese Totalansicht ist die eines Mannes, selbst wenn sie nicht immer die eines Dichters ist. Eine Tragödie von Oehlenschläger, ein Märchen von Andersen, ein Vaudeville von Hostrup dagegen werden sich fast immer durch ausgeprägt dichterische Eigenschaften, wie Phantasie, Laune, Heiterkeit, jugendlich frische und treffende Züge, auszeichnen, aber die Grundanschauung ist, wenn sie poetisch ist, die eines Kindes. Von einer durch ein Verhältnis zur Wissenschaft errungenen und im Verlauf des Lebens beständig weiter entwickelten Weltanschauung ist, so zu sagen, fast nur bei Heiberg die Rede. Von einer eigentlichen Entwickelung findet sich oft keine Spur. Dichter wie Oehlenschläger, Christian Winther oder H. C. Andersen sind eben so vollkommen in ihren ersten Arbeiten wie in ihren letzten. Bei andern versiegt die poetische Produktion in einem Alter, wo man erwarten sollte, daß sie sich erst recht entfalten würde, wie bei Hostrup und Richardt. Das Talent bekommt zuweilen mit den Jahren ein gewisses Embonpoint, wie bei Oehlenschläger.

Zuweilen wird das Ideal immer magerer, wie bei Paludan-Müller. Wo eine Metamorphose stattfindet, besteht sie nicht darin, daß man sich allmählich selbst eine Lebensanschauung erschafft; man schlägt, nachdem man sich eine Zeitlang auf dem schmalen Pfad der Poesie gehalten hat, eine der beiden großen Heerstraßen ein, entweder den Spießbürgerweg oder den Kirchenweg. Der Schlafrock oder das Priestergewand! Das ist fast immer das Kostüm, welches man trägt, wenn man den spanischen Mantel der poetischen Jugendzeit ablegt.

Selbst die jüngsten Schriftsteller hier zu Lande gehen den Ideen der Zeit aus dem Wege. Vergleichen wir z. B. einen unserer Jüngeren, wie Bergsöe, mit einem der jüngeren Schriftsteller in Deutschland, wie Spielhagen, so liegt der Unterschied nicht so sehr darin, daß der deutsche Schriftsteller unleugbar bedeutendere Anlagen hat, nein, Spielhagen ist ein Bergsöe mit Ideen, — mit den Ideen unserer Zeit. Er ist von allen Problemen des Zeitalters ergriffen, wird zuweilen von ihrer Schwere fast erdrückt, aber er bringt sie stets dem Bewußtsein seiner Zeit näher. Wogegen jedoch polemisiert Bergsöe? Gegen die Adelsaristokratie, die er in seinen Gedichten, gegen die katholische Religion, die er in seinen Romanen verspottet. Dieser Kampf hat seine große Bedeutung im Leben, wo diese Mächte noch eine große Rolle spielen; aber es ist hundert Jahre her, seit er in der Litteratur interessant war. Diese Mächte gehören zu den Toten der Litteratur, und es lohnt sich nicht der Mühe, die Toten noch einmal totzuschlagen. Also durchgehends: die deutschen Schriftsteller haben fast überall, wo man sie in diesem Jahrhundert mit den dänischen vergleichen kann, eine reifere und originalere Lebensanschauung und sind als Persönlichkeiten größer, welchen Rang immer sie als Dichter einnehmen.

Eine dritte Seite desselben Gegenstandes ist folgende: die dänischen Schriftsteller haben in der Regel den Vorzug, die Ausschweifungen des Geschmacks und der Phantasie zu vermeiden, in welche die fremden häufig verfallen Sie machen bei Zeiten Halt, sie entgehen dem Paradox oder sie verfolgen es nicht bis zu seiner äußersten Konsequenz; sie haben das

Sicherheitsgefühl, welches angeborenes Gleichgewicht und angeborenes Phlegma verleihen, sie sind fast niemals zynisch, verwegen, blasphemisch, rebellisch, wild, phantastisch, durchaus sentimental, rein abstrakt oder rein sinnlich; der Pegasus geht selten mit ihnen durch, sie stürmen nie den Himmel, sie fallen nie in einen Brunnen. Das ist es, was sie bei ihrer Nation so populär macht. Ein sicherer Geschmack und eine Eleganz wie die, wodurch Heibergs Poesie und Gades Musik sich auszeichnen, ein gesundes und kräftiges Naturgefühl, wie das, welches Oehlenschlägers und Hartmanns beste nordische Produktionen charakterisiert, werden stets bei den Dänen als Ausdruck einer edlen, sich selbst beherrschenden Kunst gelten.

Was für exzentrische Persönlichkeiten beherbergt im Gegensatze hiezu Deutschlands romantisches Hospital! Einen brustschwachen Herrnhuter mit hektischer Sinnlichkeit und hektisch überirdischem Sehnen — Novalis. Einen ironischen Melancholiker mit kränklichen katholischen Tendenzen — ich meine Tieck. Ein poetisch impotentes Genie mit dem Drange des Genies, zu revoltieren, und mit dem Drange der Ohnmacht, sich einem äußern Machtspruche zu unterwerfen — Friedrich Schlegel. Einen überwachten Phantasten mit halb wahnwitzigen Opiumsphantasien wie Hoffmann. Einen närrischen Mystiker wie Werner, und einen genialen Selbstmörder wie Kleist. Man denke an Hoffmann, von dem Andersen ausging, und sehe wie gesund, aber auch wie nüchtern und ruhig Andersen sich neben seinem ersten Vorbilde ausnimmt!

Also, daß mehr Harmonie bei den dänischen Schriftstellern zu finden ist, steht außer Zweifel. Und daß derjenige, welcher die Harmonie, selbst eine ärmlichere, für das Höchste in der Kunst hält, die dänische Litteratur in den ersten Jahren unsres Jahrhunderts viel höher als die deutsche stellen muß, ist leicht zu begreifen. Jeder urteilt in solchen Dingen nach seinem Naturell und Geschmack. Ich meinerseits will nicht verhehlen, daß meine Ansicht hier von der üblichen ziemlich abweicht. Es dünkt mich, daß wir jene Harmonie großenteils durch Zaghaftigkeit, durch Mangel an künstlerischem Mut errungen haben. Wir sind nicht gefallen, weil wir nicht auf eine Höhe gestiegen

sind, von wo uns die Gefahr des Fallens gedroht hätte. Wir haben es andern überlassen, den Montblanc zu erklimmen. Wir bewahrten uns davor, den Hals zu brechen, aber wir ließen auch die Alpenblumen ungepflückt, welche nur auf den höchsten Bergeszinnen und am Rande des Abgrundes blühen. Ich dränge Niemandem meinen Geschmack auf. Jeder Versuch dazu würde eine nutzlose Pedanterie sein. Aber was wir nach meiner Ansicht in der Litteratur nicht hinlänglich geschätzt haben, ist die Kühnheit, jene Kühnheit, welche gleichbedeutend mit der Fähigkeit des Schriftstellers ist, sein bestimmtes künstlerisches Ideal rücksichtslos auszudrücken. Diese Kühnheit, mit welcher der Schriftsteller das für seine Richtung Typische verfolgt, ist häufig das, was seinem Werke Schönheit verleiht.

Um mich näher zu erklären: wenn eine Richtung, wie die Romantik z. B., die phantastische Saite anschlägt, scheint der Verfasser mir vor allen interessant, welcher die Phantastik auf die kühnste Spitze treibt, — wie Hoffmann. Je wild-phantastischer er ist, desto schöner ist er, wie die Pappel, je höher, und die Buche, je breiter und mächtiger sie ist. Die Schönheit liegt in der Kühnheit und Kraft, womit sich das Typische ausprägt. Der, welcher ein neues Land entdeckt, kann bei der Entdeckung an einer Klippe stranden. Es ist leicht, die Klippe zu vermeiden und das Land unentdeckt zu lassen. Unsere dänischen Romantiker sind niemals wahnwitzig wie Hoffmann, aber auch niemals dämonisch wie er. Sie verlieren an fesselndem und überwältigendem Leben und an Energie, was sie an Lesbarkeit und Klarheit gewinnen.

Sie finden verhältnismäßig mehr Leser und mehr Klassen von Lesern, aber es gelingt ihnen nicht, sie so ganz zu gewinnen. Die kraftvollere Originalität schreckt manche ab, fesselt aber stärker. Wir haben in Dänemark in unserer romantischen Richtung nicht Friedrich Schlegels dummdreiste Unsittlichkeit, aber auch nicht seinen genialen Oppositionsgeist, und bei uns gilt für fest und gegeben, was seine Leidenschaft in Fluß bringt, und was seine Kühnheit in neue und barocke Formen gießt. Wir erhalten bei uns auch nicht die katholische Tendenz. Das heißt, wir erhalten die Orthodoxie in verhärtetster Form, wir

erhalten Verhimmelung und Pietismus, wir erhalten im Grundtvigianismus eine Richtung, welche auf der schiefen Ebene hinab gleitet, die zum Katholizismus führt; aber hier wie immer, thun wir den Schritt nicht vollständig, scheuen wir vor den letzten Konsequenzen zurück. Daraus folgt, daß die Reaktion bei uns weit schleichender und versteckter ist. Verhüllt wie das Laster, klammert sie sich an die Kirchenaltäre, die von jeher eine Zufluchtsstatt für Verbrecher jeglicher Art waren. Man kann ihr niemals recht zu Leibe gehen, sie niemals ohne Weiteres davon überführen, was die notwendige Konsequenz ihrer Prinzipien ist, nämlich Gewissenszwang, Inquisition und Despotie. Kierkegaard ist z. B. orthodox, in der Politik Absolutist, am Ende seines Lebens fanatisch. Er vermeidet es jedoch, sein ganzes Leben lang — und dieser Zug ist echt romantisch, — irgend eine äußere oder soziale Konsequenz aus seiner Lehre zu ziehen, ja man gewahrt kaum den Kern der Lehre vor lauter Hüllen.

Man nehme im Gegensatz hiezu einen anderen absolutistischen Orthodoxen bei einer anderen Nation, z. B. Joseph de Maistre,*) einen eben so edlen und aufrichtig gläubigen Mann, wie Kierkegaard, und von eben so menschenfreundlicher Gesinnung. Er entwickelt all' seine Anschauungen zu ihren klaren Konsequenzen, er scheut keinen Zug, der sich in gerader Linie aus seiner Ueberzeugung ableitet. Wie Kierkegaard, ist er ein glänzend begabter, durchgebildeter Geist. Aber während Kierkegaard, wenn es sich um die Wirklichkeit handelt, wie eine alte Jungfer vor dem „Spektakel der Außenwelt" zurück schrickt, zieht de Maistre kühn alle praktischen Konsequenzen. Die berühmte Abhandlung über den Henker im sechsten Gespräche der „Soirées de Saint-Petersbourg" läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Der Henker ist „das erhabene Wesen", der „Eckstein der menschlichen Gesellschaft", mit seiner Abschaffung „würde jede menschliche Gesellschaftsordnung verschwinden". Zwei Mächte sind nach de Maistres Ansicht im modernen Staate erforderlich, um die revolutionären geistigen Kräfte, welche die französische Umwälzung entfesselt hat, den

*) Vgl. Die Reaktion in Frankreich. 5. Aufl. 1897 p. 96—123.

Unglauben und den Ungehorsam, zu stürzen: die eine ist der Papst, die andere ist der Henker. Der Papst und der Henker sind die beiden Grundpfeiler der Gesellschaft: Jener trifft den aufrührerischen Gedanken mit seiner Bannbulle, dieser das aufrührerische Haupt mit seinem Beile. Es ist ein Genuß, solche Entwickelungen zu lesen. Hier ist Kraft und Konsequenz, der volle Ausdruck eines klaren Gedankens, eine energische und ungeheuchelte Reaktion. Und de Maistre bleibt sich treu auf allen Gebieten, er ist nicht wie unsere dänischen Reaktionäre oder, wie sie sich nennen, Liberalen, politisch freisinnig und gesellschaftlich reaktionär, religiös reaktionär und politisch liberal oder halbliberal: er haßt die politische Freiheit, er verspottet (in seinen Briefen) die Emanzipation der Frau, er verteidigt (in einer besonderen Schrift) mit Wärme und Festigkeit die spanische Inquisition, er wünscht in der Reinheit seines Herzens und mit allem Ernst seiner männlichen Seele die Wiedereinführung der Ketzerverbrennung, und schämt sich nicht, es zu sagen, da er es denkt. Solch ein genialer und hervorragender Mann, groß als Staatsmann, groß als Schriftsteller, der lieber sein ganzes Vermögen aufopfert, als daß er der der Revolution, die er haßt, oder Napoleon, den er verabscheut, die geringste Konzession machte, ein solcher Mann, welcher ohne Scheu den Scharfrichter als den unentbehrlichen Aufrechterhalter der Ordnung vergöttert, den Galgen mitten in seinem Gesetzbuche aufpflanzt und der Kirche Beil und Scheiterhaufen als Strafwerkzeug vindiziert — Das ist eine Physiognomie, ein stolzes und kühnes Profil, welches eine Geistesrichtung ausdrückt, und das man nicht vergißt; das ist ein Typus, an dem man seine Freude hat, wie der Naturforscher sich über ein ausgezeichnetes Exemplar einer Rasse freut, von welcher er bisher nur verkrüppelte und undeutliche Exemplare angetroffen hat, und der Umstand, daß derartige Individualitäten in der dänischen Litteratur nicht vorkommen, mag in praktischer Hinsicht ein Glück für uns sein, aber jedenfalls giebt er der Litteraturgeschichte einen minder plastischen Charakter.

Man sage, so viel man wolle, wir hätten uns nur die guten und gesunden Elemente der Romantik angeeignet. Die

so reden, verdienen keinen Glauben. Man sehe, wie die deutschen Romantiker enden und verstehe, daß dort in der Romantik von Anfang an ein reaktionäres Prinzip verborgen war, welches ihre Laufbahn in eine Bogenlinie zwang.

Friedrich Schlegel, der ehemalige Autor der „Lucinde“, Fichtes freidenkerischer Bewunderer, der in seinem „Versuch über den Begriff des Republikanismus“ die demokratische Republik, sogar mit Stimmrecht der Frauen, die einzig vernünftige Staatsform genannt hat, bekehrt sich zum Katholizismus, wird Mystiker im Dienste der Orthodoxie und ist in seinen späteren Schriften bemüht, dem reaktionären Absolutismus den Weg zu bahnen. Novalis und Schleiermacher, die ursprünglich beide ein Gemisch von Pantheismus und Pietismus, von Spinoza und Zinzendorf aufweisen, entfernen sich stetig von Spinoza und nähern sich der Orthodoxie immer mehr: Schleiermacher verleugnet in seinem späteren Leben seine aus reinster Begeisterung diktierten „Briefe über die Lucinde“, Novalis — der sich als Jüngling in seinen Briefen „jeder Art der Aufklärung fähig“ nennt, der eine „neue Bartholomäusnacht für Despotie und Gefängnisse“ zu erleben wünscht, republikanische Sympathieen hegt und anläßlich der gegen Fichte gerichteten Anklage wegen Atheismus bemerkt: „Der wackere Fichte streitet eigentlich für uns alle“ — endet damit den König als irdisches Fatum zu preisen, den Protestantismus als revolutionär zu verdammen, die weltliche Macht des Papstes und den Geist des Jesuitismus zu verherrlichen. Fouqué, der Ritter ohne Furcht und Tadel, ist zuletzt nichts weiter als eine für Zurückführung der Zustände der Lehnzeit schwärmender Don Quixote. Clemens Brentano, einst der mutwilligste Poet, im Leben wie in der Dichtung stets gegen alles ererbte Herkommen auf dem Kriegsfuße, wird der einfältige Sekretär einer hysterisch-somnambulen Nonne und füllt fünf Jahre lang ganze Bände mit Anna Katharina Emmerichs Visionen. Zacharias Werner ist eine Variante desselben romantischen Typus. Zuerst ist er Anhänger der Aufklärung, versinkt dann schnell in moralische Auflösung; anfangs verherrlicht er Luther, wird dann katholisch und widerruft diese Verherrlichung, wird

endlich Priester und vereint in seinem Leben wie in seinen sentimentalen, schamlosen Dichtungen und Predigten die roheste Sinnlichkeit mit geistlicher Salbung. —

Oder was war jener Steffens, der hierher kam und uns das Feuer brachte, das er vom deutschen romantischen Himmel geholt hatte und die Geister in so gewaltsame Bewegung versetzte, daß er gezwungen ward, sein Vaterland zu verlassen? Eine ehrliche, sanfte Natur mit einem Kopfe voll Begeisterung und Konfusion, lauter Gefühl und nachfühlende Phantasie, ohne Spur von Schärfe des Gedankens oder Gedrungenheit und Prägnanz des Stils. Es ist buchstäblich unmöglich, seine sogenannten wissenschaftlichen Schriften aus seiner späteren Zeit zu lesen, man ertrinkt in wässeriger Empfindelei und erstickt vor Langeweile. „Wenn er," sagt Julian Schmidt, „die Naturphilosophie auf preußischen Kathedern in seinem fehlerhaften Deutsch vortrug, wollten seine Rechnungen nicht stimmen und seine Experimente nicht glücken, aber die Weihe, die Andacht, die naiv kindliche Hingebung, die aus seinen Vorträgen sprachen, rissen das Gemüt der Hörer hin." Naivetät und wieder Naivetät! Er verleugnet nicht seine Abkunft. In seiner guten Zeit hatte er ein unschuldiges Vergnügen daran, die Kräfte der Menschenseele in den Steinen wieder zu finden und Geologie und Botanik zu vermenschlichen, so daß die Pflanzen sich ungefähr ausnahmen wie in Grandvilles „Fleurs animées". Aber die Julirevolution brachte ihn ganz aus dem Häuschen. Der Pietismus, die alte trockene Dame, in deren Armen er sich während der letzten dreizehn Jahre wohlbefunden, und für die er schon manche Lanze gebrochen hatte, entflammte ihn, seine litterarische Thätigkeit mit einer Reihe matter Angriffe auf die Männer des jungen nachrevolutionären Deutschlands und ihre Schriften zu beschließen.

Er folgte hier nur dem Wege, den sein Lehrer Schelling gewandelt war. Schelling, der im Gegensatze zu Fichte und seiner reinen Ich-Lehre die dunkle Naturseite des Geistes herauskehrte, und die Philosophie wie die Kunst und Religion auf genialer Vision, der sogenannten intellektuellen Anschauung begründete, hatte die freie Willkür in seinem Prinzip, im Organ

seiner Lehre, jene Willkür, welche der Kern der Romantik ist. Schon in seinem „Bruno" (1802) hatte er das später so bedeutsame Stichwort „christliche Philosophie" eingeflochten, obschon er noch behauptete, daß die Bibel an recht religiösem Gehalte nicht entfernt mit den heiligen Büchern der Inder zu vergleichen sei, ein Standpunkt, welchen sogar Görres im Anfange seiner Schriftstellerlaufbahn verficht. Als er, wie Novalis auf Tieck's Veranlassung, sich in Jakob Böhme und die übrigen Mystiker vertiefte, begann er mystisch über „die Natur in Gott" zu philosophieren, ein Ausdruck, den die spekulative Dogmatik, wie bekannt, späterhin sich angeeignet hat; als er jedoch kurz nachher als Professor zu München in den Adelsstand erhoben, zum Wirklichen Geheimen Rat und Präsidenten der Akademie der Wissenschaften im erzkatholischen und klerikalen Bayern ernannt wurde, da begann die nachmals so viel besprochene „Offenbarungsphilosophie" in seiner Seele zu keimen. Bald war die Umwandlung vollzogen. Der Feuergeist war ein Höfling und der Prophet ein Charlatan geworden, der durch Geheimniskrämerei, durch seltsame Programme von einer Wissenschaft, „die man bisher für unmöglich gehalten", durch den Umstand, daß er nie seine Weisheit drucken lassen, sondern sie nur mündlich mitteilen und nie ganz mitteilen wollte, sich würdig machte, einige Zeit nach dem Tode Hegel's von Bayern nach Berlin berufen zu werden, um der Staatsreligion in dem bestehenden christlich-germanischen Polizeistaate hilfreiche Hand zu leisten und eine Staatsphilosophie zu lehren, die nach seinem eigenen Ausspruche nichts anders als Christologie sein würde. Bei dieser Gelegenheit nun geschah es, daß die junge Generation, die Linke der Hegel'schen Schule, über ihn herfiel und sein mystisches Spinngewebe in tausend Fetzen zerriß.*)

Allein Schelling ist noch der Rationellste; er selbst wird eifrig von Kierkegaard's Liebling Franz Baader, dem wiedergeborenen Jakob Böhme, verketzert. Dieser wirft ihm vor, daß er die Dreieinigkeit auf eine logische Balancirstange stelle, besonders aber, daß er sich der Freidenkerei schuldig gemacht habe, die Existenz des bösen Geistes als persönlichen Teufels

*) Vgl. Das junge Deutschland. 3. Aufl. 1897. Seite 316.

zu leugnen. Die übrigen romantischen Philosophen sprechen sich hiermit übereinstimmend aus. Schubert schreibt „Die Symbolik des Traumes", beschäftigt sich in vollem Ernste mit Traumdeuterei — für die ganze Poesie der Romantiker war ja der Traum das Ideal — und schwelgt in Somnambulismus und Geisterseherei als den höchsten Erkenntnisquellen. Die Seherin von Prevorst, mit deren Enthüllung Strauß charakteristisch genug seine Thätigkeit beginnt, spielt in jener Zeit eine wichtige Rolle. Görres endlich, den Heine die tonsurierte Hyäne nennt, der unter der großen Religion sein Triumphlied über den Fall Roms und den Untergang des Heiligen römischen Reiches angestimmt, später großen und ehrenvollen Anteil an der Erweckung des deutschen Volksgeistes während der Kämpfe gegen Napoleon hatte, wird der Verfasser der „Christlichen Mystik", des Buches, das Kierkegaard mit heiligem Schauer las, wälzt sich im Blute der Märtyrer, schwelgt in den Folterqualen und der Ekstase der Heiligen, schildert, in welcher Ordnung Glorienschein, Nägelmale und Wundenmale an der Seite sich bei den männlichen und weiblichen Heiligen zeigen, die damit begnadigt werden, und er, der vormalige Jakobiner, wirft sich vor der alleinseligmachenden katholischen Kirche aufs Gesicht, die heilige Allianz der Fürsten lobsingend. Man füge die Politiker hinzu: Adam Müller, der, wie Gottschall treffend gesagt hat, Novalis' blaue Blume in der Politik repräsentiert, und Staat, Wissenschaft Kirche und Theater zu einer seltsamen Einheit verschmelzen will; Haller, der seinen Uebertritt zum Katholizismus verhehlt, um seine Aemter zu behalten, und der in seiner „Restauration der Staatswissenschaften" diese Wissenschaften auf der Theokratie begründet; Leo, gegen den Ruge seine glänzende Polemik führte, und der in demselben Geiste wider die Humanität des Zeitalters und dessen Scheu, das Blut der Radikalen zu vergießen, eifert; Stahl, der in seiner Rechtsphilosophie die Ehe mit dem Verhältnis zwischen Christus und der Gemeinde, die Familie mit der Dreieinigkeit und das irdische Erbrecht mit dem Anrecht auf das himmlische Erbteil vergleicht — man nehme alles dies zusammen, und man wird fühlen, daß die Romantik

wie mit einem wahren Hexensabbat endet, in welchem die Philosophen die Rolle der alten Vetteln spielen, unter dem Donner der Obskuranten, unter dem wahnwitzigen Geheul der Mystiker und unter dem Geschrei der Politiker nach Polizeistaat, Klerisei und Theokratie, während die Theologie und Theosophie sich auf die Wissenschaften stürzen und sie unter ihren Liebkosungen ersticken.

2.

Vorbereitung der Romantik. Der Subjektivismus. Freigeisterei der Leidenschaft.

Derjenige, welcher aus Büchern oder durch Reisen einen Eindruck von dem jetzigen Deutschland erhält, kann, wenn er auf das Deutschland, wie es zur Jahrhundertwende aussah, zurück blickt, nicht genug über den Unterschied erstaunen. Welcher Abstand zwischen jetzt und damals! Wer sollte glauben, daß dies realistische Deutschland einst ein romantisches Deutschland gewesen sei!

Alle öffentlichen Aeußerungen, alle Privatgespräche, ja selbst die Physiognomien der Städte tragen in unseren Tagen das Gepräge eines entschiedenen Wirklichkeitssinnes. Durchwandelt man eine Straße in Berlin, so begegnet man überall dem strammen, uniformierten, mit Ehrenzeichen bedeckten Militär. In den Schaufenstern der Buchhändler liegen vorwiegend Schriften aus, die ein praktisches Ziel verfolgen. Selbst Hausrat und Geschmacksgegenstände sind von dem neuen Geiste beeinflußt. Nichts kann derber und kriegerischer aussehen, als ein Berliner Galanterieladen. Auf den Tafeluhren, wo sonst ein geharnischter Ritter knieend die Fingerspitzen seiner Dame küßte, stehen jetzt Ulanen und Kürassiere in voller Uniform, Spitzkugeln hängen als Berloques an den Taschenuhren, und Gewehrpyramiden bilden Leuchter. Das Metall, welches in der Mode ist, ist das Eisen. Das Wort, welches

in der Mode ist, ist ebenfalls das Eisen. Jenes Volk von Dichtern und Denkern ist augenblicklich mit allem anderen als damit beschäftigt, zu dichten und zu philosophieren. Selbst hochgebildete Deutsche sind heutigen Tags unwissend in der Philosophie — nicht einer von zwanzig deutschen Studenten hat in jetziger Zeit das Mindeste von Hegel gelesen, — das Interesse für Poesie in metrischer Form ist so gut wie erloschen, die politischen und sozialen Probleme erwecken hundertmal mehr Aufmerksamkeit, als die Bildungsprobleme und Rätsel des Herzens. —

Und dies Volk ist es, das sich einstmals in romantische Reflexionen und Träumereien verlor, und seinen Repräsentanten in Hamlet sah. Hamlet und Bismarck! Bismarck und Romantik! Sicherlich hat der große deutsche Staatsmann besonders aus dem Grunde ganz Deutschland mit sich fortzureißen vermocht, weil er dem Volke in seiner Person alle die Eigenschaften brachte, die es so lange vermißt und ersehnt hatte. Mit ihm hat die Politik die Aesthetik abgelöst. Deutschland ist eins geworden, die Militärmonarchie hat die Kleinstaaten und mit ihnen all ihre feudalen Idyllen verschlungen, Preußen ist Deutschlands Piemont geworden und hat dem neuen Reiche seine regelrechte und praktische Geistesrichtung aufgeprägt, zur selben Zeit wo die Naturwissenschaften die Philosophie verdrängt oder reformiert haben, und wo die nationale Idee das Humanitätsideal verdrängt oder modifiziert hat. Der Freiheitskrieg von 1813 war vorherrschend ein Produkt der Begeisterung, die Siege von 1870 waren überwiegend ein Produkt umsichtigster Berechnung.

Die Idee, unter deren Sterne das neue Deutschland steht, ist die Idee, sich einem Ganzen einzuordnen. Sie durchdringt das Leben und die Litteratur. Der Ausdruck: „In Reih und Glied" (der Titel eines Spielhagenschen Romans) kann in dieser Hinsicht als die allgemeine Losung gelten. Man will das Zerstreute sammeln und die in allzu wenig Händen angehäufte Kultur ausbreiten, man will einen großen Staat und eine große Gesellschaft gründen und fordert Resignation von dem Einzelnen zum besten der Massenwirkung. Massen-

wirkung! Diese findet man überall in den bedeutendsten Erscheinungen des Zeitalters. Es ist der Glaube an sie, welcher der Organisation Bismarcks und der Agitation Lassalles, der Kriegskunst Moltkes und der Musik Wagners zu Grunde liegt. Es ist der Wille, das Volk zu erziehen und es um gemeinschaftliche Ziele zu schaaren, welcher der litterarischen Thätigkeit der Prosaschriftsteller zu Grunde liegt. Sich an die Sache und den Gegenstand zu halten, was man in früheren Tagen Objektivität und Realismus nannte, haben alle Schöpfungen gemein, welche am treuesten die Zeit abspiegeln. Die Massenwirkung wird in der Litteratur von dem Verhältnis zu geschichtlichen Ideen bedingt. Das Verhältnis des Einzelnen zum Staat, die Aufopferung der persönlichen Eigenmächtigkeit und Originalität, indem das Ich vor den Staatswagen gespannt wird, steht in dieser Litteratur in scharfem Kontraste zu der Vergötterung des geistreichen Individuums mit all seinen Besonderheiten und zu der Gleichgültigkeit für alles Historische und Politische, welche der Romantik eigen war. Die Romantik war und blieb ja vorherrschend Salonpoesie und ihr Ideal die geistreiche Gesellschaft und der ästhetische Thee. (Man sehe z. B. die Gespräche in Tiecks „Phantasus“).

Denn wie ganz anders sah es nicht vordem im Leben und in der Litteratur aus! Ueberall sehen wir das losgerissene Ich in seiner heimatlosen Willkür. Das freie unhistorische Ich ist hier der Stern. Das ganze Reich war in eine Menge von Kleinstaaten unter 300 Souveränen und 1500 Halbsouveränen geteilt. In diesen herrscht der sogenannte aufgeklärte Despotismus des achtzehnten Jahrhunderts mit seinen kleinlich verknöcherten Gesellschaftsverhältnissen. Der Edelmann ist der Herr seiner Leibeigenen, der Hausvater Tyrann seiner Familie gegenüber; aller Enden strenge Justiz und keine Gerechtigkeit. Keine wirklich großen Aufgaben für den Einzelnen, daher kein Platz für das Genie. Das Theater wird die einzige Stätte, wo der, welcher nicht von fürstlicher Geburt ist, alle Szenen des Menschenlebens durchleben kann. Daher die Theatermanie der Litteratur. Da es keine Gesellschaft

giebt, in der man wirken könnte, nimmt alle Thätigkeit notwendig die Form entweder des Kampfes gegen die Wirklichkeit oder der Flucht aus der Wirklichkeit an. Die Flucht wird durch den Einfluß der wieder entdeckten Antike, durch die Eindrücke der Winckelmannschen Schriften vorbereitet, der Kampf durch den Einfluß der sentimental-melancholischen Dichter Englands (Young, Sterne) und des Franzosen Rousseau, welcher als der Apostel der Natur verehrt wird, der nach Schillers Ausdruck „aus Christen Menschen wirbt".

Vor allem gilt es nun, daß wir der Kosmogenie jenes Sternes nachspüren, der Entwickelungsgeschichte des freien romantischen Ichs. Deutschlands größte Geister haben alle bei der Geburt desselben Gevatter gestanden.

Das moderne deutsche Geistesleben wurde von Lessing begründet. Gedankenklar, willensstark und mit einem lebendigen Trieb zu Thätigkeit ausgerüstet, ward er auf allen Gebieten, in die er eingriff, ein Reformator. Mit vollem Bewußtsein machte er sich zum Aufklärer und Erzieher der deutschen Gesellschaft. Sein Wesen war männliche Selbständigkeit und rastlose Kampflust. Sein persönliches Ideal, wie es sich in seinem Leben und Werken offenbart, ist jene stolze Unabhängigkeit und hehre Menschenliebe, die alle konfessionellen Unterschiede überwindet. So ward sein Ich, so einsam er auch in seiner Zeit dastand, zu einer Quelle des Lichts. Er wurde „der Prometheus der deutschen Prosa". Seine Großthat bestand darin, daß er für alle kommenden Zeiten die deutsche Bildung aus den Windeln der Theologie erlöste, wie Luther sie seiner Zeit aus denen des Papismus befreit hatte. Sein Leben und seine Kritik war Handlung, und das Wesen der Poesie wird für ihn gleichfalls Handlung. Er stellte von dramatischer Leidenschaft bewegte Charaktere dar. Im Gegensatz zu der theologischen Lehre von Strafe und Belohnung galt es für ihn als höchste Sittlichkeit, das Gute des Guten halber zu thun. Und die Weltgeschichte ward ihm zur Erziehung des Menschengeschlechtes. Allerdings ist bei ihm das Wort Erziehung insoweit pädagogisch gebraucht, als er sich bewußt war, daß sich die Leser keine Entwickelung

ohne einen göttlichen Erzieher vorstellen konnten; aber trotzdessen ist er mit der Idee von der natürlichen Entwickelung nicht vertraut. Die Geschichte bedeutet für ihn Geschichte der Aufklärung. Das Ich ist für ihn nicht Natur, sondern reiner Geist.

Im Grunde genommen ist das beste in seinem Wesen der jetzt auftauchenden Gruppe der Romantiker völlig fremd, fremder als das Wesen irgend einer anderen deutschen Größe, selbst Schiller nicht ausgenommen. Da indessen seine Schüler, Männer wie Nicolai, Engel, Garve, Schütz, vom Standpunkte der Aufklärung aus, arge Feinde und rücksichtslose Verfolger der beginnenden Romantiker waren, so lag der Gedanke nahe, Lessings großen Namen aus ihrem Bunde auszuscheiden. Dies geschah in einer Abhandlung Friedrich Schlegels, welche Lessings großen, weiten Blick hervorhebt und im übrigen das ganze Gewicht auf das Unregelmäßige bei ihm, das kühn Revolutionäre, das Unsystematische, das Paradoxe legt, seinen kriegerischen Witz betont und alles hervorsucht, was ihm als Zynismus ausgelegt werden könnte. Auf einen einfachen Heros des Verstandes konnten sich ja die Romantiker nicht wie auf einen Vorgänger berufen; sie versuchten deshalb den Nährstoff seiner Werke als reines Gewürz, als Salz zu bezeichnen, das vor Fäulnis bewahrt.

Weit mehr schulden die Romantiker Herder. Nicht nur durch ihr Fortsetzen der Sturm- und Drangperiode, sondern auch durch ihre Gabe, die Weltpoesie zu verstehen, stammen sie von ihm ab. Wie Lessings Geist das alte Jahrhundert abgeschlossen hatte, so keimte ja in Herders Geist das neue. Er setzt Werden und Wachsen über Denken und Handeln. Für ihn bedeutet der wahre Mensch nicht nur ein denkendes, sittliches Wesen, sondern ein Stück Natur. Er liebt überall das Ursprüngliche und schätzt es am höchsten; er zieht die Anschauung dem Verstande vor und will die Beschränktheit nicht durch Verstand, sondern durch Ursprünglichkeit überwinden. Der anschauende Mensch ist ihm der menschlichste. Sein eigenes Genie war Empfänglichkeit. Er erweiterte sein Ich zum Verstehen alles Ursprünglichen, begriff aber durch das

Gefühl und nahm auf diese Weise eine Fülle von Menschen- und Völkerleben in seine Seele auf.

Von ihm empfangen die Romantiker das, was an ihrer Kritik am wertvollsten ist, jene universelle Empfänglichkeit, welche sich als Uebersetzer- und Erklärertrieb äußert; von ihm erhalten sie den ersten Antrieb zur wissenschaftlichen Erforschung abend- und morgenländischer Sprachen, von ihm geht ihre Liebe zum Volkstümlichen in der heimischen wie fremden Litteratur, zu spanischen Romanzen und shakespeareschen Dramen aus. Herder verstand, wie nach ihm Goethe, das Ganze im Ganzen zu erkennen. Sein tief eindringendes Verständnis der Eigenart der Völker wird bei Goethe zur genialen Betrachtung des Typischen in der Natur, um endlich bei Schelling als intellektuelle Anschauung verherrlicht zu werden. Auf ihn läßt sich der Unwille der Romantiker gegen den Begriff des Zweckes zurückführen. Seine historische Auffassung brachte es mit sich, daß der Begriff Zweck aus der Geschichte ausgewiesen ward: das Geschehene hat Ursachen und gehorcht Gesetzen, läßt sich aber nicht durch ein noch nicht Eingetretenes, durch einen Zweck erklären. Nur daß die Romantiker die Zwecklosigkeit auf das persönliche, seelische Gebiet überführten. Für sie ist Zwecklosigkeit ein anderer Ausdruck für die romantische Genialität: der geniale Mensch lebt ohne bewußte Absichten; Zwecklosigkeit ist Müßiggang und Müßiggang das Kennzeichen und Vorrecht der Auserkorenen. Herder selbst war weit von dieser Karikatur einer Weltanschauung entfernt. Aber von ihm stammt eine neue Auffassung des genialen Ich her, nämlich diejenige, daß das Genie das Unmittelbare sei, d. h. in einer gewissen Fähigkeit bestehe, ohne irgend ein Auffassen in abstrakten Begriffen zu empfinden und anzuschauen. Diese Auffassung des Genialen ist es, welche die Romantiker zur Geringschätzung aller empirischen Methode in der Wissenschaft und zum Gutheißen der sonderbarsten Launen in der Kunst führt.

Goethe war die Erfüllung aller von Herder gegebenen Versprechen. Für ihn war der Mensch nicht blos theoretisch das letzte Glied im Naturall, sondern in seiner Dichtung

standen die Menschen als Naturen da und in seiner Forschung entdeckte er mit seinem Genieblick die allgemeinen Entwickelungsgesetze. Sein eigenes Ich war ein Mikrokosmus und nahm sich so auch vor den Scharfsinnigsten seiner jüngeren Zeitgenossen aus; „Goethe,“ sagt Rahel, „ist eins mit dem Leben selbst.“ Und so tief war sein Verständnis der Natur, so ganz war er ein lebendiger Protest gegen all und jeden Offenbarungsglauben, daß er das Genie nach Kräften seines Gepräges des Unbegreiflichen und des Vernunftwidrigen beraubte, indem er in „Dichtung und Wahrheit“ sein eigenes Genie, das tiefste und umfassendste des Zeitalters, als ein durch die Umstände entwickeltes Naturprodukt erklärte, und so jenen Typus litterarischer Kritik schuf, dem die Romantiker entgegenstrebten.

Von Goethe empfing das junge Geschlecht die Vorstellung von dem Recht und dem Werte der großen, freien Persönlichkeit. Er hatte stets sein eigenes Leben und immer mit vollen Zügen gelebt. Er hatte ohne irgendwelche Polemik gegen bestehende Gesellschaftszustände diejenigen Verhältnisse, in denen er sich befand, nach seinem persönlichen Bedürfnis umgestaltet. Er wird die Seele des jugendlichen und lebenslustigen Hofes in Weimar, und mit dem Uebermute der Jugend reißt er diesen Kreis in einen Taumel von Vergnügungen, Festen, Landpartieen, Wettläufen und Maskeraden, in einer oft „wütigen“ Ausgelassenheit, einer wilden Naturfreude mit sich fort, welche durch mehr oder minder leichtfertige Liebschaften bald erhellt, bald „verdüstert“ wird.

Jean Paul schreibt einem Freunde, daß er die weimaranischen Sitten nur mündlich schildern könne. Wenn man bedenkt, daß schon das Schlittschuhlaufen dem weimaranischen ehrbaren Philister ein Skandal dünkte, wird man sich nicht über den galligen Ausspruch des alten Wieland verwundern, daß man es nur darauf anzulegen scheine, „die bestialische Natur zu brutalisieren.“ So wurde die sanfte und feinsinnige Kokette, Frau von Stein, zehn Jahre hindurch Goethes Muse, das Urbild seiner Leonore und Iphigenie. Und groß war das Aergernis, als Goethe Christiane Vulpius, das Blümchen,

„wie Sterne leuchtend, wie Aeuglein schön", jenes junge Mädchen in sein Haus nahm, nach dessen Nähe es ihn drängte, und das ihm, trotz ihrer Fehler, nie das Leben durch Ansprüche verbitterte, und achtzehn Jahre mit ihr lebte, ehe er seinen Bund durch kirchliche Einsegnung legitimierte.

Was man in Deutschland „Freigeisterei" der Leidenschaft, ihr Freiheitsgefühl und ihren Empörungsdrang nennt, war der Ausgangspunkt der modernen deutschen Litteratur in Goethes und Schillers Jugenddichtungen gewesen. Sie werden von einer und derselben Grundstimmung titanischen Trotzes getragen. Sie sind Ausdrücke einer und derselben Opposition. Sie sind revolutionäre Ausbrüche und revolutionäre Experimente. Goethes Schauspiel „Die Geschwister" experimentiert mit der Liebe zwischen Bruder und Schwester. Seine „Stella" schließt in ihrer ursprünglichen Gestalt wie eine Verteidigung der Doppelehe, und auf gleiche Art schildert Jean Paul im „Siebenkäs" die Bigamie als etwas, das dem Genie gestattet sei, wenn es sich durch die zuerst eingegangene Verpflichtung bedrückt fühle. „Götz" ist der tragische Untergang des genialen Individuums im Kampf wider ein schlaffes und verderbtes Zeitalter. Schillers „Räuber" mit ihrer Vignette „In tyrannos" und ihrem Motto von Hippokrates: „Was Arznei nicht heilt, heilt das Eisen; was das Eisen nicht heilt, heilt das Feuer," sind eine Kriegserklärung wider die Gesellschaft. Karl Moor ist der hochherzige Idealist, der im „Kastraten-Jahrhundert" notwendig als Verbrecher zu Grunde gehen muß. Schillers Räuber sind keine Banditen, sondern Revolutionäre. Sie wollen nicht plündern, sondern strafen, sie haben es nicht auf das Postfelleisen, sondern auf die Privilegien abgesehen, sie scheiden sich von der Gesellschaft ab, um sich für erlittenes Unrecht an ihr zu rächen. In Schillers „Räuber" treibt die Revolution ihr Räuberspiel, acht Jahre bevor sie im Ernste losbricht. Noch persönlicher spricht sich Schillers Titanentrotz in den Gedichten seiner ersten Periode aus, die er unter der Inspiration seines Verhältnisses zu Frau von Kalb schrieb. Sie sind in der gewöhnlichen Ausgabe umgearbeitet und gänzlich entstellt. Man muß sie in den kritischen Ausgaben von Kurz

oder Goedeke nachlesen. In dem Gedichte, welches später „Der Kampf“ betitelt ward, aber ursprünglich die Ueberschrift „Freigeisterei der Leidenschaft“ trug, heißt es:

Woher dies Zittern, dies unnennbare Entsetzen,
Wenn mich dein liebevoller Arm umschlang?
Weil dich ein Eid, den auch schon Wallungen verletzen,
In fremde Fesseln zwang?

Weil ein Gebrauch, den die Gesetze heilig prägen,
Des Zufalls schwere Missethat geweiht?
Nein — unerschrocken trotz' ich einem Bund entgegen,
Den die errötende Natur bereut.

O zittre nicht — du hast als Sünderin geschworen,
Ein Meineid ist der Reue fromme Pflicht,
Das Herz war mein, das du vor dem Altar verloren,
Mit Menschenfreuden spielt der Himmel nicht.

So wunderlich diese naive Sophistik auch klingen, so zweifelhaft es erscheinen mag, ob der Himmel sich nicht doch manchmal gestatten sollte, ein wenig mit Menschenfreuden zu spielen, so unzweideutig ist hier die Tendenz, und, wie Hettner (III, 3, 1, S. 375) treffend bemerkt, sagt Don Carlos fast gleichlautend: „Die Rechte meiner Liebe sind älter als die Formel am Altar.“ Denn „Don Carlos“, welcher dreimal je nach der herrschenden Passion Schillers umgearbeitet wurde, hat in seinem zweiten Entwurfe den Angriff auf die Ehe zum Hauptgedanken.

Für die junge Königin Elisabeth gab Charlotte von Kalb das Vorbild ab. Diese Dame, welche Schillers Geliebte in seiner Jugendzeit war, hatten ihre Eltern zur Eingehung einer Ehe gezwungen. Im Jahre 1784 lernte Schiller sie kennen, und noch 1788 dachten sie daran, ihr Schicksal für immer zu vereinen. Kurz nachdem Schiller sie verlassen, ward sie die Geliebte Jean Pauls. (Karoline Schlegel nennt sie im Scherz Jeannette Pauline). Er beschreibt sie folgendermaßen: „Sie hat zwei große Dinge, große Augen, wie ich noch keine sah, und eine große Seele.“ Nach seinem eigenen Geständ-

nisse ist sie es, welche er als die Titanide Linda Roquairol gegenüber gestellt hat. Von Linda heißt es, im „Titan" (118. Zykel), sie müsse geschont werden, „nicht nur in ihrer Zartheit, sondern auch in ihrer eigenen Ehescheu, die sehr weit gehe". Sie kann nicht einmal eine Freundin an den Traualtar begleiten, sie nennt diesen den Richtplatz der weiblichen Freiheit, den Scheiterhaufen der schönsten, freiesten Liebe, und sagt, das Heldengedicht der Liebe werde dann höchstens zum Schäfergedicht der Ehe. Und vergebens hält ihre verständige Freundin ihr vor (125. Zykel), gewiß sei nur ihre Abneigung gegen die Priester an ihrer Abneigung gegen die Ehe schuld — sei denn das Eheband etwas anders, als ewige Liebe, und halte sich nicht jede rechte für eine ewige? — man zähle eben so viele, wo nicht mehr unglückliche Liebeshändel, als unglückliche Ehen u. s. w. Frau von Kalb schreibt selbst an Jean Paul: „Das Ködern mit dem Verführen, ach, ich bitte, verschonen Sie die armen Dinger und ängstigen Sie ihr Herz und Gewissen nicht mehr! Die Natur ist schon genug gesteinigt. Ich ändere mich nie in meiner Denkart über diesen Gegenstand. Ich verstehe diese Tugend nicht und kann um ihretwillen keinen selig sprechen. Die Religion hier auf Erden ist nichts anderes, als die Entwickelung und Erhaltung der Kräfte und Anlagen, die unser Wesen erhalten hat. Keinen Zwang soll das Geschöpf dulden, aber auch keine ungerechte Resignation. Immer lasse der kühnen, kräftigen, reifen, ihrer Kraft sich bewußten und ihre Kraft brauchenden Menschheit ihren Willen; aber die Menschheit und unser Geschlecht ist elend und jämmerlich. Alle unsere Gesetze sind Folgen der elendesten Armseligkeit und Bedürfnisse, und selten der Klugheit. Liebe bedürfte keines Gesetzes."

Es spricht ein großer und energischer Geist aus diesem Briefe. Der Sprung von hier bis zur Idee der „Lucinde" ist nicht groß, aber der Fall von hier bis zur platten Ausführung der „Lucinde" ist tief. Doch recht versteht man erst diese Ausbrüche, wenn man auf die gesellschaftlichen Verhältnisse blickt, aus denen sie hervorgingen, und wenn man weiß, daß sie keine vereinzelten, losgerissenen und zufälligen Anklagen,

sondern durch das allgemeine Verhältnis der poetischen Naturen zur damaligen Gesellschaft bedingt sind.

Das Hauptquartier und der Sammelpunkt der deutschen Klassiker war damals Weimar. Die Ursache, wie eine so kleine Stadt in einem kleinen Herzogtum dazu werden konnte, läßt sich unschwer nachweisen. Von den zwei großen Fürsten Deutschlands war Joseph II. allzu sehr von seinen rationalistischen Reformbestrebungen in Anspruch genommen, allzu eifrig um die Verstandesaufklärung besorgt, als daß er für die deutsche Poesie noch irgendwie hätte Interesse haben können, und der voltairianische Friedrich von Preußen war, wie bekannt, an Geschmack und Geistesrichtung allzu französisch, um irgend ein Interesse an den deutschen Dichtern zu nehmen. Nur die kleinen Höfe nahmen sich ihrer an: Schiller fand seinen Zufluchtsort in Mannheim, Jean Paul in Gotha, Goethe residierte in Weimar. Lange Zeit war die poetische Produktion in Deutschland nicht zentralisiert gewesen. Jetzt wurde Weimar ihr Mittelpunkt. Goethe berief Herder dorthin, Wieland war daselbst bereits seit 1772, und Schiller hatte eine Anstellung in dem benachbarten Jena erhalten. Weimar war also die Stätte, wo praktisch wie theoretisch die Leidenschaft am rücksichtslosesten und vorurteilslosesten als poetisch gegenüber der Gesellschaftskonvenienz vergöttert ward. „Ach, hier sind Weiber!“ ruft Jean Paul aus, als er nach Weimar kommt, „hier ist alles revolutionär kühn, und Gattinnen gelten nichts.“ Wieland nimmt seine frühere Geliebte, Sophie von La Roche, ins Haus, „um aufzuleben“. Schiller schlägt der Frau von Kalb eine gemeinschaftliche Reise nach Paris vor.

So begreift man, daß Jean Paul unter dem Eindrucke von Frau von Kalbs Persönlichkeit hier in Weimar ausrufen kann: „So viel ist gewiß, eine geistigere und größere Revolution, als die politische, und eben so mörderisch wie diese, schlägt im Herzen der Welt.“

Welche Revolution? Die Emanzipation des Gefühls vom Herkommen der Gesellschaft, das respektwidrige Pochen des

Herzens auf sein Recht, sein Gesetzbuch als den neuen Sittenkodex zu betrachten und die Sitten nach der Sittlichkeit, zuweilen blos nach der Neigung umzuformen. Darüber hinaus wollte man nichts, dachte man an nichts. Praktische oder soziale Reformen hatte man nicht im Auge. Das echt Deutsche zeigt sich darin, daß man sich äußerlich immer tief vor jeder Regel beugte, über welche man sich offen hinwegsetzte, oder welcher man sich heimlich entzog. Nicht nur betont z. B. der ältere Goethe in direkten Gesprächsauslassungen beständig die Aufrechterhaltung der bestehenden Formen des Zusammenlebens der Geschlechter als absolut notwendig für die Kultur, sondern durchgehends sprach man in seinen Schriften revolutionäre Ideen aus, denen man selbst mehr oder minder beistimmte und widerrief sie dann am Schlusse, indem der Held entweder sein Unrecht bekennt oder sich selbst umbringt, oder für seinen Trotz gestraft wird, oder damit endet, daß er entsagt (wie Karl Moor, Werther, Tasso, Linda), gerade wie die ketzerischen Verfasser im Mittelalter am Schlusse eine Notiz hinzufügten, daß alles, was in dem Buche stehe, selbstverständlich in Uebereinstimmung mit den Satzungen der heiligen Mutter-Kirche aufzufassen sei.

In diesen Kreis begabter Frauen zu Weimar tritt während ihres Besuches in Deutschland Frau von Staël, „der Sturm im Unterrocke", wie man sie genannt hat. Sie nimmt sich unter ihnen wie ein wilder fremdartiger Vogel aus. Welcher Unterschied zwischen ihren Tendenzen und den Sympathien Jener! Bei ihnen ist alles *persönlich*, bei ihr ist schon alles *sozial*. Sie ist öffentlich aufgetreten, sie schlägt mörderliche Schlachten für große gesellschaftliche Reformen. Die deutschen Frauen aus der Humanitätsepoche sind, selbst wo sie am weitesten gehen, dafür zu idyllisch angelegt.

*Für Frau von Staël gilt es, das Leben politisch umzuformen, für jene gilt es, das Leben poetisch zu gestalten.**) Der Gedanke, einem Napoleon den Handschuh hinzuwerfen, hätte keiner von ihnen jemals einfallen können.

---

*) Die Emigrantenlitteratur. 5. Aufl. 1897. pag. 137 ff.

Welch unpassender Gebrauch eines Damenhandschuhs, eines Liebespfandes! Nicht auf die Menschenrechte, sondern auf die Rechte des Herzens verstehen sie sich, und sie bekämpfen nicht das Unrecht des Lebens, sondern dessen Prosa. Das Verhältnis zwischen der Gesellschaft und dem genialen Individuum nimmt hier nicht, wie in Frankreich, die Form eines Kampfes zwischen individueller, revolutionärer Freiheit und sozialer, traditioneller Notwendigkeit an, sondern die Form eines Kampfes zwischen den Wünschen des einzelnen als Poesie und zwischen Politik und Gesellschaftsregel als Prosa. Daher der romantischen Litteratur unablässiges Preisen der Fähigkeit und der Kraft, zu wünschen, ein Thema, auf welches besonders Friedrich Schlegel häufig zurückkommt. Es ist in Wirklichkeit die einzige nach auswärts gerichtete Kraft, welche man besitzt, die Ohnmacht selber als Kraft aufgefaßt.

Man findet dieselbe Bewunderung des Wünschens in Kierkegaards „Entweder — Oder“: „Deshalb ist Oehlenschlägers Aladin so erfrischend, weil dies Gedicht eine geniale, kindliche Kühnheit in den abenteuerlichsten Wünschen hat. Wie viele haben wohl in unserer Zeit wahrhaft den Mut, zu wünschen! ꝛc. ꝛc.“ Kindlichkeit und abermals Kindlichkeit! Aber wer kann sich darüber wundern, daß der Wunsch, die Mutter der Religionen und der Ausdruck der Unthätigkeit, das Stichwort der Romantiker ward? Der Wunsch ist hier Poesie, die Gesellschaft Prosa. Erst aus diesem Gesichtspunkte versteht man auch die klarsten und geläutertsten Werke der großen deutschen Dichter. Goethes „Tasso“ mit seinem Kampfe zwischen Staatsmann und Dichter, d. h. zwischen Wirklichkeit und Poesie, mit seiner Schilderung des Gegensatzes zwischen den beiden, die einander ergänzen und nur ungleich sind, „weil die Natur nicht einen Mann aus ihnen beiden formte“, ist trotz seiner krystallklaren Form und seiner hart erkämpften Resignation ein Produkt derselben langen Gährung, welche der romantischen Schule all ihre Fermente überliefert.

„Wilhelm Meister“ hat kein anderes Sujet. Auch dies Werk schildert die langsame, stufenweise Versöhnung und Ver-

schmelzung des poetischen Ideals mit der realen Wirklichkeit. Allein nur die größten Geister vermochten diese Höhe zu erreichen, die große Schar hervorragender, aber unklar strebender Geister verblieb in der Disharmonie. Und je mehr die Poesie sich jetzt ihrer als Macht bewußt ward, je mehr der Dichter sich in seiner Würde fühlte, und die Litteratur eine kleine Welt für sich mit ihren besonderen Fachinteressen wurde, desto mehr nahm der Kampf gegen die Wirklichkeit die untergeordnete Form eines Kampfes gegen das Philistertum an (man vgl. z. B. Eichendorffs Drama „Krieg den Philistern!“). Es wird daher nicht die Aufgabe der Poesie, das ewige Recht der Freiheit gegenüber der Tyrannei der äußeren Verhältnisse geltend zu machen, sie macht sich selbst als Poesie gegenüber der „Prosa“ des Lebens geltend. Dies ist die germanische, die deutsch-nordische, d. h. die litterarisch reflektierte Auffassung der Befreiungsthat der Poesie.

„Man muß sich erinnern,“ sagt Kierkegaard (in seiner Abhandlung über den Begriff der Ironie, S. 322), „daß Tieck und die ganze romantische Schule in ein Verhältnis zu einer Zeit traten oder zu treten glaubten, in welcher die Menschen gleichsam gänzlich verknöchert waren in den endlichen sozialen Verhältnissen. Alles war vollkommen und beschlossen in einem göttlichen chinesischen Optimismus, welcher keine vernünftige Sehnsucht unbefriedigt und keinen vernünftigen Wunsch unerfüllt läßt. Die herrlichen Grundsätze und Maximen der Sitte und des Herkommens waren Gegenstand einer frommen Gottesverehrung; alles war absolut, selbst das Absolute; man enthielt sich der Polygamie, man ging mit spitzen Hüten einher, alles hatte seine Bedeutung. Jeder fühlte nach Verhältnis seiner Stellung mit nüancierter Würde, wie viel er beschaffte, von wie großer Bedeutung sein unermüdliches Streben für ihn selbst und für das Ganze war. Man lebte nicht quäkerhaft leichtsinnig, ohne auf Stunde und Glockenschlag zu achten, solche Gottlosigkeit suchte sich vergebens einzuschleichen. Alles ging seinen ruhigen, seinen abgemessenen Gang, selbst der, welcher auf Freiersfüßen ging; denn er wußte ja, daß er auf gesetzlicher Bahn ging und einen höchst ernsthaften Schritt

unternahm. Alles geschah nach dem Glockenschlage. Man schwärmte am St. Johannistage in der Natur, man war zerknirscht im Gefühl seiner Sünden am Buß- und Bettage, man verliebte sich, wenn man sein zwanzigstes Jahr vollendet hatte, man ging um zehn Uhr zu Bette. Man verheiratete sich, man lebte für seine Häuslichkeit und für seine Stellung im Staate; man bekam Kinder und Familiensorgen; man stand in seiner vollen Manneskraft, wurde höhern Ortes in seiner segensreichen Thätigkeit bemerkt, verkehrte freundschaftlich mit dem Prediger, unter dessen Augen man episch all die schönen Züge zu einem ehrenvollen Nachruf vollbrachte, den er, wie man wußte, dereinst mit gerührtem Herzen vergebens hervorzustammeln bemüht sein würde; man war Freund in des Wortes wahrer und aufrichtiger Bedeutung, ein wirklicher Freund, wie man wirklicher Kanzleirat war."

Mir scheint diese Schilderung an sich nicht historisch zu sein. Abgesehen davon, daß man jetzt keine spitzen, sondern runde Hüte trägt, sehe ich nicht ein, weshalb sie 1896 minder gut auf uns passen sollte, als zu jeder andern Zeit. Sie charakterisiert nicht bestimmter ein Zeitalter als ein anderes. Nein, das Eigentümliche liegt hier nur in der Auffassung der begabten Geister, der Romantiker, von der Spießbürgerlichkeit. Sie faßten sie philosophisch als das Endliche, intellektuell als das Beschränkte auf, nicht moralisch wie wir, wenn wir sie als das Erbärmliche betrachten. Sie machten ihr gegenüber ihre eigene unendliche Sehnsucht geltend. Ihrer Prosa stellten sie ihre eigene jugendliche Poesie gegenüber, wie wir ihrer Jämmerlichkeit unseren Manneswillen. Als allgemeine Regel gilt also, daß sie mit ihrer Sehnsucht und ihren Gedanken aus der Gesellschaft und der Wirklichkeit flüchteten. Ausnahmsweise machten sie jedoch, wie schon angedeutet, hin und wieder den Versuch, wenn nicht ihre Ideen im Leben zu verwirklichen, so doch zu skizzieren, wie sie sich die Lösung des Rätsels dachten, wie die Wirklichkeit solchergestalt umgeformt werden könne, daß sie ohne Rest in der Poesie aufginge.

Nicht, daß hier ein Funke von Entrüstung oder von einer Initiative aufblitzte, wie bei französischen Schriftstellern auf

diesem Gebiete, z. B. bei George Sand, aber man amüsiert sich damit, revolutionäre oder mindestens skandalöse Ideen zu entwerfen.

Was Goethe für sich selbst erreicht hatte, die privaten und sozialen Verhältnisse seiner Umgebung nach seinem persönlichen Bedürfnis umzubilden, das wurde der Ausgangspunkt für die neue Generation. Man begann schon in der Jugend, die Welt von Goethes Gesichtspunkt aus zu betrachten. Und dann machte man das Maß von Freiheit, das er sich erkämpft hatte, sowie die Bedingungen, die er zur vollen Entfaltung seiner Kräfte und Fähigkeiten benötigt hatte, zum Durchschnittsmaß oder richtiger, zum Minimum, welches jedes noch so unbedeutende Talent bedürfe. Man verwandelte die Bedürfnisse seines Naturells in eine Doktrin, übersah die Entsagung, die er sich mühsam eingeübt, sowie die Opfer, die er gebracht, und stellte nicht nur eine Lehre vom unbedingten Recht der Leidenschaft auf, sondern predigte auch mit langweiliger Liederlichkeit und pedantischer Frivolität die Befreiung der Sinne. Ein ganz anderes Element als Goethes mächtige Selbstbehauptung machte überdies seinen Einfluß geltend, und dies Element war die Berliner Atmosphäre. Goethes freie Menschlichkeit erhielt in Berlin einen reichlichen Zusatz jenes spöttischen und dem Christentume feindlichen Geistes, der sich vom Hofe Friedrichs des Großen und jener Zügellosigkeit ausgebreitet, zu dem der Hof seines Nachfolgers das Beispiel gegeben hatte.

Schiller und Goethe bahnten jedoch der Romantik nicht nur positiv durch die Freigeisterei der Leidenschaft den Weg, sondern auch negativ durch den bewußten Gegensatz, in den sie sich in ihren späteren Jahren zu ihrem eigenen Zeitalter stellten. Die Wirklichkeitsscheu der Romantiker findet sich bereits in einer anderen Form bei ihnen vor.

Man weiß, bis zu welchem Punkte die Interesselosigkeit für die politische Wirklichkeit bei dem größten Dichtergeiste der Epoche ging. Ein paar Anekdoten aus Goethes Leben können als Beweis dafür dienen, wie bei ihm das parteilose wissenschaftliche Interesse an die Stelle des persönlichen politischen

Interesses treten mußte. Von seiner Teilnahme an dem Feldzuge gegen Frankreich während der Revolution gebraucht er den Ausdruck, daß er seine Zeit dort benutzt habe, um verschiedene Phänomene der „Farbenlehre“ und des „persönlichen Mutes“ zu studieren. Nach der Schlacht bei Jena schreibt Knebel von ihm und sich: „Goethe war die ganze Zeit mit seiner Optik beschäftigt. Wir studieren hier unter seiner Anleitung Osteologie, wozu es passende Zeit ist, da alle Felder mit Präparaten besäet sind.“ Die Leichen seiner gefallenen Landsleute begeisterten ihn nicht zu Oden oder Elegien, er skelettierte sie und präparierte die Knochen. Und als der einundachtzigjährige Goethe gleich nach der Julirevolution einen Bekannten mit dem Ausrufe empfing: „Nun, was sagen Sie zu dem großen Ereignisse? Der Vulkan ist zum Ausbruch gekommen!“ und der Betreffende mit einem Herzensergusse über die Vertreibung der königlichen Familie antwortete, wies Goethe das Mißverständnis zurück: er hatte von dem gerade in der Akademie ausgebrochenen wissenschaftlichen Streite zwischen Cuvier und Geoffroy de Saint-Hilaire gesprochen.*)

Dergleichen macht es einem auch verständlich, wie Goethe sich als Dichter den Zeitbewegungen so fern halten konnte. Daß er während des Kampfes mit Napoleon keine patriotischen Kriegslieder schrieb, hat freilich auch seine gute Seite, die man nicht übersehen darf.**): „Kriegslieder schreiben, und im Zimmer sitzen, das wäre meine Art gewesen! Aus dem Bivouak heraus, wo man Nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört: da hätte ich es mir gefallen lassen! Aber es war nicht mein Leben, und nicht meine Sache, sondern die von Theodor Körner. Ihn kleiden seine Kriegslieder auch ganz vollkommen. Bei mir aber, der ich keine kriegerische Natur bin und keinen kriegerischen Sinn habe, würden Kriegslieder eine Maske gewesen sein, die mir sehr schlecht zu Ge-

---

*) Vgl. Eckermanns Gespräche mit Goethe. Herausg. v. A. v. d. Linden. 3. Aufl. 1896. Bd. 3. pag. 168. (Leipzig, Verlag von H. Barsdorf).

**) Gottschall, Nationallitteratur. Bd. I, Seite 58.

sicht gestanden hätte. Ich habe in meiner Poesie nie affektiert."*) Der starke Drang, nur zu behandeln, was er selbst erlebt hatte, führte Goethe, ähnlich wie seinen Schüler Heiberg, dazu, sich hier zurück zu halten, wie er ja überhaupt nach seinem Ausspruche alles Historische für „das undankbarste und gefährlichste Fach" hielt.

Die reine Humanität ist sein Ideal, wie das der ganzen Periode; das Privatleben verschlingt Alles. All' die gewaltigen Kämpfe des achtzehnten Jahrhunderts und der Aufklärungszeit bleiben, in Uebereinstimmung mit dem idealistischen Naturell der Deutschen, auf den Bildungsprozeß des Individuums beschränkt. Aber die reine Humanität ist nicht bloß Abwendung vom Historischen, sondern überhaupt Interesselosigkeit für den Stoff als Stoff. In einem seiner Briefe an Goethe bemerkt Schiller, daß zwei Dinge vom Dichter und Künstler verlangt werden müßten, erstlich, daß er sich über das Wirkliche erhebe, und sodann, daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibe. Und dies entwickelt Schiller genauer so, daß der Künstler, welcher inmitten ungünstiger formloser Verhältnisse steht und deshalb die Wirklichkeit verläßt, leichtlich zugleich die Sinnenwelt verläßt und abstrakt, ja, wenn sein Verstand schwach ist, sogar phantastisch wird; oder wenn er sich umgekehrt an die Sinnenwelt hält, leicht bei Dem, was bloß wirklich ist, stehen bleibt, und wenn seine Phantasie gering ist, sklavisch und gemein wird. In diesen Worten ist gleichsam die Wasserscheide enthalten, welche die deutsche Litteratur jenes Zeitalters trennt. Auf der einen Seite befindet sich die Goethe-Schiller'sche unpopuläre Kunstpoesie und ihre Fortsetzungen in den Phantastereien der Romantiker, auf der anderen Seite die bloße Unterhaltungslitteratur, welche auf dem Boden der Wirklichkeit, aber einer spießbürgerlichen Wirklichkeit steht, und deren bekannteste Vertreter Lafontaine's bürgerlich-sentimentale Romane und Schröder's, Iffland's, Kotzebue's volkstümlich-prosaische Familiendramen sind. Daß diese Spaltung eintrat, war ein Unglück für die deutsche Litteratur.

*) Eckermann, Gespr. m. G. Bd. 3. p. 156. A. d. Uebs.

Aber trat auch die Losreißung der guten Litteratur von der Wirklichkeit erst bei den Romantikern in abschreckender Gestalt hervor, so darf man doch nicht vergessen, daß die Spaltung viel weiter zurück liegt, und daß Kotzebue schon eben so sehr Schiller's und Goethe's Gegenpol war, wie später derjenige der Romantiker. Eine Anekdote aus jener Zeit kann uns einen lebendigen Eindruck hievon geben.*)

Eines Tages in der ersten Frühlingszeit des Jahres 1802 war die kleine Stadt Weimar in größter Aufregung über ein in allen Häusern und Kellern besprochenes und beklatschtes Ereignis. Man hatte lange gewußt, daß eine besondere Festlichkeit im Werke sei. Es hieß, daß ein sehr berühmter und angesehener Mann, der Präsident von Kotzebue, unter der Hand sich an den Bürgermeister gewandt habe, um die Ueberlassung des kürzlich neu dekorierten Rathaussaales zu erlangen. Die vornehmsten Damen der Stadt hatten seit einem Monate nichts anders gethan, als Kostüme nähen zu lassen und sie anzuprobieren. Man wußte, daß Fräulein von Imhof fünfzig Goldgulden für ihr Gewand ausgegeben. Man hatte mit Verwunderung einen Bildschnitzer und einen Vergolder einen merkwürdigen Helm und eine Fahne bei hellichtem Tag über die Straße tragen sehen. Wozu sollten diese Sachen gebraucht werden? Wollte man auf dem Rathause Komödie spielen? Man wußte, daß eine riesige Glockenform aus Pappe, die aussehen sollte, als wäre sie gemauert, in der Stadt bestellt worden sei. Wozu sollte sie benutzt werden? Bald war es kein Geheimnis mehr. Kotzebue, der berühmte Verfasser von „Menschenhaß und Reue", war, mit russischen Rubeln und einem Adelsdiplom ausgestattet, in seine Vaterstadt Weimar heimgekehrt, um in Goethe's und Schiller's Bunde der Dritte zu sein. Es war ihm geglückt, bei Hofe empfangen zu werden. Jetzt galt es für ihn, Einlaß in Goethe's Kreis zu erlangen, der ein Hof wie der andere, und

*) Goethe, Tag- und Jahreshefte, 1802. — G. Waitz, Karoline. Bd. II, S. 207. — Gottschall, Nationalliteratur. Bd. I, S. 33, — Eckermann, Gespräche m. Goethe Bd. 3. p. 98.

zu welchem der Zutritt noch schwieriger war. Eine geschlossene Gesellschaft, die, für welche Goethe seine unsterblichen Gesellschaftslieder gedichtet, kam einmal wöchentlich bei dem Dichter zusammen. Kotzebue ließ sich von den Damen des Kreises vorschlagen, aber Goethe fügte den Gesellschaftsstatuten eine Bestimmung hinzu, welche den Eindringling ausschloß.

Nun beschloß Kotzebue, um sich zu rächen, Schiller in einer Weise zu feiern, welche, wie er hoffte, Goethe einen gründlichen Aerger bereiten würde. Dieser hatte soeben einige persönliche Ausfälle gegen die Brüder Schlegel in Kotzebue's auf dem Weimarer Theater aufgeführten Stücke „Die deutschen Kleinstädter" gestrichen. Kotzebue wollte daher, um mit dem Theater zu rivalisieren, eine große Vorstellung zu Ehren Schiller's auf dem Rathause geben. Szenen aus all' seinen Stücken sollten aufgeführt und zuletzt sollte „Das Lied von der Glocke" dargestellt und vorgetragen werden. Wenn Kotzebue dann als Meister mit dem Schurzfell am Ende des Gedichts die Pappform mit seinem Hammer entzwei schlüge, sollte darin nicht eine Glocke, sondern Schiller's Büste erscheinen. Man hatte jedoch die Rechnung ohne den Wirt, d. h. ohne Goethe gemacht. In Weimar befand sich nur eine Büste Schiller's. Diese stand in der Bibliothek. Als man am letzten Tage hinschickte, um sich dieselbe leihweise zu erbitten, erhielt man zu seiner Verwunderung die Antwort, daß das Verlangen leider abgeschlagen werden müsse, da noch nie, so lange die Welt stehe, eine zu einer Festlichkeit benutzte Gipsbüste im selben Zustande, in welchem sie verliehen worden, zurück gekommen sei. Und was glich der Verwunderung und der Wut der verbündeten Armee, als die Zimmerleute, welche mit Brettern, Pfählen und Latten zum Rathause himmarschiert kamen, den Saal verschlossen fanden und von Bürgermeister und Rat den Bescheid erhielten, daß man den Saal, da er ganz neu eingerichtet und dekoriert worden sei, zu einem so tumultuarischen Vorhaben nicht hergeben könne.

Dies ist nur eine Kleinstädter-Anekdote und ein Sturm im Wasserglase. Aber was merkwürdig ist und den Kern dieses Ereignisses ausmacht, ist die Thatsache, daß jener ganze

Kreis der feinsten adligen Damen, Fräulein Egloffstein, die schöne, später von Gentz bewunderte Hofdame und Dichterin Amalie von Imhof, welche bei dieser Gelegenheit ihre fünfzig Goldgulden zu beklagen hatte, und alle übrigen adligen Damen, die bisher Goethe's Ruhm gefeiert hatten, jetzt in ihrem Zorne von ihm abfielen und aus Goethe's Lager in das Kotzebue'sche übergingen. Ja, die Gräfin Einsiedel, welche Goethe beständig ausgezeichnet hatte, wurde von jetzt an seine offene Feindin. So wenig tief war die klassische Bildung in diese höchsten, durch Geist und gesellschaftliche Stellung hervorragenden Kreise eingedrungen, so mächtig war noch Der, welcher in seinen litterarischen Erzeugnissen in direkter Beziehung zum wirklichen Leben stand und seine Stoffe seinen Umgebungen entnahm.

Gab es denn nicht eine Zeit, wo Goethe und Schiller selbst Naturalisten gewesen waren? Ganz gewiß, sie hatten Beide mit einem unruhigen, gährenden Wirklichkeitsdrange begonnen. Sie hatten Beide der Natur und dem Gefühl in ihren ersten Produktionen freien Spielraum gelassen, Goethe in „Götz“ und „Werther“, Schiller in den „Räubern“. Aber als „Götz“ Veranlassung zu Ritter- und Räuberromanen gab, „Werther“ zu faktischen und litterarischen Selbstmorden, „Die Räuber“ zu Produktionen wie „Abällino, der große Bandit“, und als das große Publikum nur geringe Unterschiede zwischen den Originalen und den Nachahmungen machte, zogen die großen Dichter sich von der Konkurrenz zurück. Ihr Interesse für den Stoff verlor sich über dem Interesse für die Form. Das Studium der Antike führte sie Beide dahin, ausschließlich Gewicht auf die künstlerische Idealität zu legen. Ein Publikum, das sie verstand, geschweige ein Volk, das ihnen Stoffe vorlegen, Ansprüche an sie stellen, so zu sagen Bestellungen bei ihnen machen konnte, fanden sie nicht vor. Dazu war das deutsche Volk noch allzu weit zurück. Als Goethe von Weimar aus versucht, für Schiller etwas zu thun, begegnet er überall der Auffassung, daß dieser mit seiner bewegten und leichtsinnigen Mannheimer Jugend, mit seiner Vergangenheit

als politischer Flüchtling, und namentlich bei seiner völligen Armut, ein Schriftsteller von ungünstigen Antezedentien sei.

Während des Xenienkampfes 1797 werden die beiden Dichter durchgehends als „zwei Litteraten von zweifelhafter Begabung" behandelt. Eine der Hauptbroschüren wider sie ist wider „die beiden Sudelköche in Weimar und Jena" gerichtet. Napoleon's Anerkennung Goethe's, der Umstand, daß jener ihn zu sehen und sprechen wünschte, das Wort: „Voilà un homme!" stärkten erheblich sein Ansehen in Deutschland. Ein preußischer Stabsoffizier, der zu jener Zeit bei Goethe in Einquartierung lag, hatte niemals dessen Namen gehört. Als die Gesamtausgabe von Goethe's Schriften unternommen werden soll, klagt der Verleger in seinen Briefen bitterlich über den geringen Absatz. Der illegitime Schwager des Dichters, Vulpius, Verfasser des „Rinaldo Rinaldini" erfreute sich eines weit besseren. Ja, mit einem europäischen Lieblingsstücke, wie Kotzebue's „Menschenhaß und Reue" vermögen „Tasso" und „Iphigenie" so wenig zu wetteifern, daß Goethe selbst erzählt, sie würden in Weimar nur jedes dritte, vierte Jahr einmal gegeben. Sichtbar genug hat der Unverstand des Publikums die großen Dichter vom profanen Wege hinweg auf die Bahn des Ruhmes getrieben, allein umgekehrt ist auch die antikisierende Richtung, welche sie einschlugen, eine steigende Ursache ihrer Unpopularität gewesen. Von Goethe's Werken hatten eigentlich nur zwei entschiedenen Erfolg: „Werther" und „Hermann und Dorothea", welche letztere idyllische Dichtung die Erbitterung über „Die Wahlverwandtschaften", dämpfte, die man durchgehends als eine Verteidigung der Immoralität und einen Angriff auf die Ehe betrachtete.

Wie benehmen sich nun die beiden großen Dichter, indem sie ihrer Umgebung den Rücken wenden? Goethe macht seine eigenen Bildungskämpfe zum Gegenstande dichterischer Gestaltung und Behandlung. Aber da er, so lange er sich in die moderne Individualität vertieft, niemals die Einfachheit und Schönheit der alten Griechen erreichen kann, läutert er das Individuelle, wird Symboliker und Allegoriker, schreibt „Die natürliche Tochter", in welcher die Personen nur nach ihrer Standesbeschaffenheit als König und Weltgeistlicher u. s. w.

bezeichnet wird, verfaßt die antikisierenden Studien Achilleïs, Pandora, Paläophron und Neoterpe, Epimenides und den zweiten Teil des Faust. Er beginnt die griechische Mythologie ungefähr so zu behandeln, wie sie in der klassischen französischen Litteratur benutzt wurde, nämlich als eine allgemein verständliche Bildersprache. Er behandelt nicht mehr wie im ersten Teile seines Faust, das Individuum als Typus, sondern stellt Typen auf, die für Individuen gelten sollen. Seine eigene Iphigenie ist ihm jetzt zu modern. Die Neigung zur Allegorie, welche Thorwaldsens Kunst vom Leben entfernt, nimmt bei ihm immer mehr überhand. Auf dieselbe Weise behauptet er in seinen kunsthistorischen Schriften beständig, daß es nicht auf die Naturwahrheit, sondern auf die Kunstwahrheit ankomme und zieht als Kunstrichter idealistische Manieriertheit, wie die, welche sich in seinen eigenen Zeichnungen (in seinem Hause zu Frankfurt) findet, linkischer, aber frischer Natürlichkeit vor.

Als Theaterdirektor verfährt er nach denselben Prinzipien: das Feierliche und Würdevolle ist ihm alles. Er verbündet sich mit dem konventionellen Stil bei Calderon und Alfieri, Racine und Voltaire. Seine Schauspieler sollen, wie die antiken, sich als lebende Statuen präsentieren; dem Publikum die Seite oder den Rücken zuzuwenden, nach dem Hintergrunde zu sprechen, ist ihnen untersagt. Er läßt, der modernen lebendigen Mimik zum Trotz, Schauspiele mit Masken aufführen. Er bewerkstelligt, trotz des widerstrebenden allgemeinen Urteils, die Aufführung von A. W. Schlegels „Jon", einer unnatürlichen Bearbeitung des euripideischen Dramas, welche für ein Quasi-Original gelten sollte, und welche durch das Beispiel der „Iphigenie" hervorgerufen worden war. Ja, er setzt es durch, daß Friedrich Schlegels „Alarkos", dies klägliche Machwerk, das den Eindruck der Arbeit eines talentlosen Schulknaben macht, in Weimar über die Bühne geht, lediglich, damit er Gelegenheit finde, die Schauspieler im Versvortrage zu üben.*) In solchem Grade opfert er allmählich alles der äußeren Kunstform auf.

*) „Ueber den Alarkos", schreibt er an Schiller, „ich bin völlig Ihrer Meinung; allein mich dünkt, wir müssen alles wagen, weil am Gelingen oder Nichtgelingen nach Außen hin nichts liegt. Was wir dabei gewonnen, scheint mir hauptsächlich das zu sein, daß wir diese äußerst obligaten Silbenmaße sprechen lassen und sprechen hören."

Ist es nun aber leicht zu sehen, wie Goethe die Einseitigkeit der Romantiker durch die seinige vorbereitet hat, so scheint es schwieriger, das Gleiche bei Schiller nachzuweisen. Seine Dramen nehmen sich ja wie Weissagungen wirklicher Ereignisse aus. In den „Räubern" gährt schon die Wildheit der französischen Revolution (das Stück verschaffte bekanntlich dem „Monsieur Gille" später den Titel eines Ehrenbürgers der französischen Republik), und, wie Gottschall bemerkt, im Fiesko spiegelt sich der 18. Brumaire, im Posa die Beredsamkeit der Gironde, im „Wallenstein" der cäsarische Soldatengeist, in der „Jungfrau" und im „Tell" der Aufschwung der Befreiungskriege". In Wirklichkeit aber läßt Schiller doch nur in seinen ersten Dramen sich ohne Nebengedanken und Nebenabsichten von seinem Stoffe inspirieren. Bei allen späteren fühlt jeder Kenner, in welchem Grade die Sujets aus rein formalen Gesichtspunkten ergriffen und gewählt worden sind. Einer unserer ersten jetzt lebenden Dichter, Ibsen, machte mich einmal in Betreff der „Jungfrau von Orleans" gesprächsweise darauf aufmerksam, er behauptete, daß dies Werk nicht „erlebt", nicht aus starken, selbsterlebten Eindrücken hervorgegangen, sondern konstruiert worden sei. Und Hettner hat dies Verhältnis für alle diese Dramen nachgewiesen. Seit dem Jahre 1798 führt Schillers Bewunderung der antiken Tragödie ihn dahin, überall Surrogate für den antiken Schicksalsglauben zu suchen. Der Nemesisgedanke beherrscht den „Ring des Polykrates", den „Taucher", „Wallenstein". „Maria Stuart" ist nach dem Vorbilde von Sophokles' „König Oedipus" geschrieben und der Stoffmit Rücksicht darauf gewählt, einen Vorwurf zu finden, in welchem das tragische Schicksal wie ein Richterspruch im Voraus feststehend sei, so daß das Stück nur analytisch entwickelt, was von Anbeginn gegeben ist. „Die Jungfrau von Orleans", welche so romantisch scheint, ist als Stoff gewählt, weil Schiller ein Sujet haben wollte, bei welchem nach antiker Art eine unmittelbare Botschaft des Gottes die menschliche Seele ergriffe, so daß man ein unmittelbar sinnliches Eingreifen der Gottheit empfände, und der Mensch, welcher das Werkzeug der Gottheit würde, in echt griechischer Weise gleichzeitig seiner menschlichen Schwäche erliegen könnte.

Lange hatte Schiller, so wenig musikalisch er war, in Uebereinstimmung mit dieser seiner abstrakten Richtung die Oper auf Kosten des Schauspiels gepriesen, und die Behauptung aufgestellt, daß der Chor der Alten weit imposanter sei, als der moderne tragische Dialog. In der „Braut von Messina“ liefert er dann ein Schicksalsdrama, das von Anfang bis Ende eine sophokleische Studie ist. Ja, nicht einmal in „Wilhelm Tell“ ist der Gesichtspunkt modern, im Gegenteil, in jeder Beziehung rein hellenisch. Der Stoff ist nicht dramatisch, sondern episch aufgefaßt. Der Einzelne steht nicht mit scharf ausgeprägter Eigentümlichkeit da. Es ist nur ein Zufall, welcher Tell aus der Masse hervorhebt und ihn an die Spitze der Bewegung stellt. Er ist, wie Goethe sagt, „eine Art Demos“. Es handelt sich daher in dem Stücke nicht um den Kampf großer geschichtlicher Gegensätze, die Rütlimänner haben kein Freiheitspathos, und nicht die Freiheits- oder Staats-Idee ruft den Aufstand hervor. Es sind Privatideen und Privatinteressen, Eingriffe in das Eigentum und in die Familie, wie in den übrigen Dramen persönlicher Ehrgeiz und dynastische Zwecke, welche die Triebräder der Handlung oder vielmehr der Begebenheit bilden. Es liegt den Bauern ausdrücklich nicht an der Eroberung neuer Freiheiten, sondern, wie es heißt, an der Aufrechterhaltung alter ererbter Sitten. Ich möchte bezüglich dieses Punktes auf einen Schriftsteller verweisen, der überall, wohin er sieht, mit dem Blicke des Genies sieht, auf Lassalle, welcher in der interessanten Vorrede zu seinem Drama „Franz von Sickingen“ diese Ansicht näher entwickelt.

So sehen wir also, daß selbst wenn Schiller, der vorwiegend politische und historische unter Deutschlands Dichtern, sich am meisten mit Geschichte und Politik abzugeben scheint, er nichtsdestoweniger verhältnismäßig abstrakt und idealistisch zu Werke geht, und so darf wohl als bewiesen gelten, daß der sogenannte Subjektivismus und Idealismus, die Scheu vor der Geschichte und der äußeren Wirklichkeit, das Charaktermerkmal der ganzen Litteratur jener Zeit ist.

Der Geist Herders, Goethes und Schillers ist jedoch nur einer der beiden Hauptfaktoren der Romantik. Der andere

ist Fichtes Philosophie. Es war die Fichtesche Lehre vom Ich, welche der romantischen Individualität Gepräge und Schwung verlieh. Die Sätze: Alles was ist, ist für uns — Was für uns ist, kann nur durch uns sein — In der Wirksamkeit des Ichs ist alles sinnliche wie übersinnliche Sein begriffen — diese Sätze erhielten, indem sie vom metaphysischen Gebiet auf das psychische versetzt wurden, eine ganz neue Deutung.

Das absolute Ich verlangt, da es alle Realität enthält, daß das Nicht-Ich, welches es sich gegenüberstellt, in Uebereinstimmung mit ihm selbst stehen solle und nur das unendliche Streben sei, seine Schranken zu überwinden. Das Resultat der Wissenschaftslehre ist das, was bei dem jungen Geschlecht zündet. Unter dem absoluten Ich verstand man, wie Fichte selbst im Grunde, aber auf sehr verschiedene Weise, nicht die Idee der Gottheit, sondern das menschliche, das denkende Wesen, und der neue Freiheitsdrang, die Alleinherrschaft und Selbstherrlichkeit des Ichs, welches mit der Willkür eines unumschränkten Monarchen die ganze äußere Welt dem eigenen Selbst gegenüber in ein Nichts verschwinden läßt, dieser Freiheitsrausch kommt in einer possirlich willkürlichen, ironischen und phantastischen Schar junger Genies, Halb- und Viertelgenies zum Ausbruch. Die Sturm- und Drangperiode, in welcher die Freiheit, in der man schwelgte, die Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts war, wiederholt sich in feineren und abstrakteren Formen, und die Freiheit, in der man schwelgt, ist die Willkür des neunzehnten Jahrhunderts.

Fichtes Lehre von dem weltschöpferischen Ich stand in heftigem Kampf mit dem „gesunden Menschenverstand“. Gerade dies war in den Augen der Romantiker ein Hauptvorzug. Die „Wissenschaftslehre“ war wissenschaftliche Paradoxie, aber das Paradox galt ihnen als Blüte des Gedankenlebens. Endlich war der Grundgedanke dieser Lehre ebenso radikal als paradox. Sie hatte sich unter dem Eindruck des Versuches gebildet, welchen die französische Revolution gemacht, die ganze historische, herkömmliche Gesellschaftsordnung in einen Vernunftstaat zu verwandeln. Die Alleinherrschaft des Ichs war diejenige Weltverfassung, welche Fichte begriff, und deshalb sah die Romantik

in der Ichlehre den Hebel, mit dem sie die alte Welt aus ihren Angeln heben zu können glaubte.

Bereits bei Fichte begann die romantische Vergötterung der Phantasie. Er erklärte die Welt durch ein unbewußtes, jedoch für den Denker begreifliches Thun des zugleich freien und gebundenen Ichs. Dies Thun ist, heißt es, ein Ergebnis der schöpferischen Einbildungskraft. Erst durch diese wird also die Welt, die wir durch die Sinne erfassen, für uns zu einer wirklichen Welt. Von der schöpferischen Einbildungskraft geht dann bei ihm die ganze Wirksamkeit des menschlichen Geistes aus; sie ist jener Trieb, den er als die innerste Kraft des strebenden Ichs bezeichnet. Die Analogie mit der Phantasiewirksamkeit, welche in der Kunst so mächtig ist, liegt dann nahe. Aber schon bei Fichte übersah man, daß die Phantasie keineswegs eine schöpferische Fähigkeit ist, sondern nur eine Fähigkeit zum Umgestalten, Umbilden, da ihre Wirksamkeit nur die Form der Vorstellungen, nicht ihren Inhalt zum Gegenstand hat.

Fichte sagt, daß er „der Dinge nicht bedürfe und sie nicht brauche, weil sie seine Selbständigkeit und Abhängigkeit von allem, was außer ihm ist, aufheben und in leeren Schein verwandeln." Nahe damit verwandt ist der Satz Friedrich Schlegels, ein recht philosophischer Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade.

Die künstlerische Allmacht des Ichs und die Willkür des Dichters duldet nach der romantischen Lehre kein Gesetz über sich. In dieser Auffassung liegt der Keim zu der berüchtigten romantischen Ironie in der Kunst, für welche alles zugleich Ernst und Scherz ist, und welche als ewige Selbstironie, als störendes Spiel mit der Illusion, welche bald aufgehoben, bald zurückgeführt wird, in manchen Lieblingswerken der Romantiker jede reine Wirkung vernichtet.

Indem nun die Lehre und Lebensanschauung der Romantiker solchermaßen durch ein Verflechten von Poesie und Philo-

sophie, durch eine Paarung von Dichterträumen mit Gedankengespinnsten entsteht, wird sie als Produkt rein geistiger Mächte, nicht als Resultat eines Verhältnisses zum wirklichen Leben erzeugt. Daher ihr überaus geistiger Charakter. Daher alles, was in dieser Poesie über Poesie und diesem Philosophieren über Philosophie Selbstverdoppelung und Erhebung zu höheren Potenzen war. Daher ihr Leben und Weben in einer höheren Welt, einer anderen Natur. Und dies ist auch der Ursprung alles Symbolischen und Allegorischen in diesen halb dichterischen, halb philosophischen Werken. Es entstand eine Poesie, welche das Gepräge einer Religion besaß und schließlich in Religion überfloß und ihr Dasein eher einem Leben in Stimmungen, als einem Leben in geistigem Hervorbringen verdankte.

So wird es verständlich, daß, wie A. W. Schlegel selbst gesagt hat, „oft mehr eine ätherische Melodie der Gefühle leise angegeben würde, als daß man sie in ihrer Kraft und Gediegenheit ausgesprochen hätte." Man wollte dem Leser nicht die Sache selbst, sondern eine Ahnung von derselben mitteilen. Nicht in hellem Sonnenlichte, sondern im Zwielichte der Dämmerung oder im geheimnisvoll zitternden Mondenscheine, weit entfernt am Horizonte oder im Traume erblickt man deshalb die romantischen Gestalten. Daher auch das romantische Verdünnen des Ausdrucks für das, was man nicht mit den Sinnen wahrnimmt (Blitzeln, Aeugeln, Hinschatten) und das Vermischen der Ausdrücke für verschiedenartige Sinneseindrücke, wodurch alle Bilder bis zur Unbestimmtheit verwischt werden. In Tiecks „Zerbino" heißt es von den Blumen:

> Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
> Hat nach der Form und Farbe Zung' und Rede,
> — — — — — — — — — — — — —
> Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennen.

Das Prinzipielle in dieser Dichtung war nicht wie in der Sturm- und Drangperiode die Leidenschaft, sondern das freie Spiel der Phantasie, eine Thätigkeit der Einbildung, die von keinem Gefühl und Verstand beschränkt war. Die romantische Phantasie, welche jetzt auf den Thron erhoben wird, besitzt die Eigentümlichkeit, daß sie weder durch die Gesetze des Verstandes

noch durch ein Gefühlsverhältnis zur Wirklichkeit gebunden ist. Die höhere, poetische Reihenfolge der Vorstellungen, welche jetzt zur Einführung gelangt, erklärt den Denkgesetzen den Krieg, verspottet sie sogar als Spießbürgerlichkeit. Einfälle, Grillen und Launen treten an deren Stelle. Aber, indem die Phantasie die Wirklichkeit entbehren will, rächt sich diese geringgeschätzte Wirklichkeit durch die Körperlosigkeit oder Blutarmut der Phantasie; und indem die Phantasie dem Verstande Trotz bieten will, entsteht der peinliche Widerspruch, daß dies mit vollem Bewußtsein geschieht, daß also der Verstand durch Verstand ausgetrieben werden soll. Selten hat eine poetische Schule wie diese unter dem Druck einer bewußter Grübelei über ihr eigenes Wesen gearbeitet. Bewußte Absicht ist das Merkmal ihrer Schöpfungen.

Von Anfang an fiel daher der romantischen Gruppe ein allzu großes geistiges Erbteil zu. Sie begann als Deutschland eben seine höchste dichterische Entfaltung erreicht hatte. Deshalb sind deren Männer so frühzeitig reif; sie waren Epigonen; sie fanden gebahnte Wege vor. Sie eigneten sich früh eine so große Grundlage künstlerischer Technik und litterarischen Wissens an, daß keine andere Generation in Deutschland auch nur annähernd mit einem ähnlichen Kapital begonnen hatte. Sie eigneten sich die Sprache Goethes, Schillers und Shakespeares als erstes Gewand für ihren Geist an, und indem sie von diesem Anfang weiter vorwärts schritten, produzierten sie, was Goethe die Periode der „forzierten Talente“ genannt hat. Sowohl das Studium wirklicher Menschencharaktere wie die Durchführung bestimmter künstlerischer Ideen wurde bei ihnen durch die Willkür einer unruhigen Phantasie ersetzt.

Allen soweit auseinanderfallenden Bestrebungen und Produktionen der Romantiker gemeinsam — dem Klosterbruder Wackenroders mit seiner schwärmerisch-seelenvollen Begeisterung für die Kunst und die ideale Schönheit, wie der sinnlichen Lucinde mit ihrer Apotheose des Fleisches, den tiefsinnigen Romanen und Märchen Tiecks, in welchen ein unberechenbares Fatum mit den Menschen spielt, wie den Dramen Tiecks und Erzählungen Hoffmanns, welche alle festen Formen in die Kaprizen und Arabesken der

Launen auflösen — ihnen allen gemeinsam ist die willkürliche Selbstbehauptung oder die Behauptung einer Grundwillkürlichkeit, welche ihren Ausgangspunkt in dem Kampfe wider eine einengende Prosa, in dem Notrufe nach Poesie und Freiheit hat.

Die freie Willkür des Selbst isoliert. Nichtsdestoweniger bildeten diese Männer bald eine Schule, und nachdem sich diese schnell wieder aufgelöst hatte, fanden an mehreren Punkten interessante Gruppenbildungen statt. Dies beruht darauf, daß sie den Entschluß gefaßt hatten, der von den größten Geistern Deutschlands gewonnenen Weltbetrachtung zum Siege zu verhelfen. Sie wollten die Lebensansichten des Genies praktisch einführen, denselben in der Kritik, in der Dichtkunst, in der Kunstauffassung, im religiösen Vortrag, bei Beantwortung der sozialen, ja sogar der politischen Fragen, Ausdruck geben, und vorläufig wollten sie dies besonders durch eine gewaltsame litterarische Polemik ausrichten.

Es lag hierin etwas von dem Drang großer und starker Naturen, einer ganzen Schar von Mitstrebenden *einen* Willen, *eine* Anschauungsweise mitzuteilen, sowie etwas von der Neigung stark angegriffener und umfehdeter Talente, einen kleinen aber überlegenen Haufen der großen Anzahl der Widersacher entgegen zu stellen. Bei den Besten war die Bildung einer Schule oder einer Partei ein Resultat eben desselben Mangels an einer Staatsorganisation, welcher die erste Bedingung für jene isolierende Willkür bildete. Das Gefühl, einem Volke ohne staatliche Einheit und ohne gesammelte Kraft anzugehören, erzeugte ein Streben, den führenden Männern der Geistesaristokratie eine neue sammelnde Grundansicht mitzuteilen.

3.

Hölderlin.

Außerhalb der Gruppe, welche den Uebergang von Goethes und Schillers Hellenismus zur romantischen Richtung bildet, steht, ohne zur romantischen Schule zu gehören, eine einzelne

Gestalt, einer der edelsten und feinsten Geister des Zeitalters, Hölderlin. Er steht im selben Vorläufer-Verhältnis zu den deutschen Romantikern, wie ein anderer Philhellene, André Chénier, zu den französischen, und doch ist er genau ihr Zeitgenosse. Er wird mit Schelling, dem späteren Philosophen der romantischen Schule und mit dem großen nachromantischen Denker Hegel erzogen und schließt mit ihnen beiden innige Freundschaft. Von den eigentlichen Romantikern hat er jedoch keinen kennen gelernt, da ihn der Wahnsinn aus der geistigen Schaffenswelt fortriß.

Hölderlin wurde im Jahre 1770 geboren und verfiel 1802 in Irrsinn. Sein Leben als Schriftsteller und Dichter ist daher nur etwas länger als das Hardenbergs und Wackenroders, obschon er sich selbst noch ungefähr 40 Jahre überlebte.

Die Polemik gegen den Hellenismus, welche für die Nachwelt eins der Hauptmerkmale der Romantiker bildet, lag ursprünglich durchaus nicht im Streben derselben. Im Gegenteil, wenn man Tieck ausnimmt, der absolut keinen Sinn für altgriechisches Wesen mitbrachte, sind sie Alle für Alt-Hellas begeistert, besonders aber die Brüder Schlegel, Schleiermacher und Schelling. Ihr Bestreben war, sich in alles Menschliche hineinzufühlen und gar schnell kamen sie zu der Erkenntnis, daß die Griechen im Besitz der ganzen Fülle des Menschlichen seien. Sie sehnten sich aus dem künstlichen Bau der Gesellschaft ihres Zeitalters heraus, heraus in die Natur, und von Anfang an fanden sie die ewige Natur allein bei den Griechen. Das echt Menschliche war für sie identisch mit dem echt Griechischen. So tritt Fr. Schlegel mit der Hoffnung ins Leben hinaus, für die Litteratur dasselbe zu werden, was Winckelmann für die Kunst geworden war. In seiner Abhandlung „Ueber die Diotima“ und „Ueber das Studium der griechischen Poesie,“ werden griechische Bildung und griechische Dichtung grundsätzlich als die unbedingt ersten bezeichnet. Der spätere Schlegel offenbart sich hier besonders in der Bestrebung, das falsche Schamgefühl der modernen Zeit zu bekämpfen und die Herrlichkeit des Schönen an sich

gegenüber den Moralgesetzen, welche die Kunst nicht kenne, hervorzuheben. Echt Schlegel'sch ist auch der Nachweis, daß Aristoteles der Sinn für die eigentliche Naturpoesie der Griechen fehlte.

Ganz dieselbe Begeisterung für das alte Griechenland, nur eine viel dauerhaftere, tritt in Hölderlins ganzem Wesen hervor; und diese Begeisterung suchte ihren Ausdruck nicht in Studien und Abhandlungen, sondern hatte in Prosa wie in Versen rein lyrische Form. Hölderlin war ein bedeutender Lyriker, und selbst als Dramatiker und Romanschriftsteller war er nichts anderes. Sehr treffend hat Haym von seinem Roman gesagt: „Das Schwelgen im Ideal, das Scheitern des Ideals, die Trauer um das Gescheiterte: das ist das Thema, welches die Hyperionsbriefe mit nie ermattendem Schwunge und mit immer gleich gehaltener Innigkeit durchführen. . . . Er leidet am Unwiederbringlichen." Weil sich ihm nun im griechischen Leben das Ideal, wie er es träumt, verkörpert, so bildet seine ganze Schriftstellerthätigkeit nur eine einzige lange Sehnsuchtsklage nach dem verlorenen Hellas. Doch nichts konnte ungriechischer aber romantischer sein, als eine derartige Sehnsucht. Ein ganz gleichartiger, außergewöhnlicher Charakter tritt bei Schack Staffeldt, welcher zur selben Zeit in seinen Versen sich nach dem Altnordischen sehnt, und bei Wackenroder, der für das Altdeutsche schwärmt, zu Tage.

Wie Hölderlins Landschaften ungriechisch sind, so sind auch seine modernen Griechen im „Hyperion" ganz unhistorische und nichtnationale Gestalten, es sind edle, durch Schiller beeinflußte, deutsche Schwärmer. Er hat das gewiß selbst gefühlt, aber ihm erschien das Los einzelner auserkorener Geister in Deutschland fürchterlich. Obschon er sich in seinen Gedichten als warmer Patriot kundgiebt und das romantische Heidelberg in antiken Strophen besungen hat, so galten ihm doch Deutschtum und Hellenentum als gleiche Gegensätze wie Barbarei und Kultur. In einem Briefe an seinen Bruder schreibt er über sein eigenes Verhältnis zu den Griechen: „Auch ich mit allem guten Willen, tappte mit meinem Thun

und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur um so ungeschickter und ungereimter, weil ich, wie die Gänse, mit platten Füßen im modernen Wasser stehe und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle." Und am Schluß des „Hyperion" heißt es von den Deutschen: „Barbaren von Alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarisch geworden, tiefunfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad der Uebertreibung und der Aermlichkeit beleidigend für jede gut geartete Seele, dumpf und harmonielos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes. . . Es ist auch herzzerreißend, wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht, und alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten, sie leben in der Welt wie Fremdlinge im eigenen Hause . . . Voll Liebe und Geist und Hoffnung wachsen seine Musenjünglinge dem deutschen Volke heran; du siehst sie sieben Jahre später und sie wandeln wie die Schatten, still und kalt."

Deshalb jubelt Hölderlin über die Siege der Franzosen, über „die Riesenschritte der Republikaner," verhöhnt „alle die Lumpereien des politischen und geistlichen Württembergs und Deutschlands und Europas," verspottet „die bornierte Häuslichkeit der Deutschen," und klagt über ihre Gefühllosigkeit für gemeinsame Ehre und gemeinsames Eigentum. „Ich kann," sagt er, „mir kein Volk denken, das zerrissener wäre, als die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herren und Knechte, Junge und Gesetze, aber keine Menschen!"

Ganz mit dem Geiste des Zeitalters übereinstimmend und weit entfernt vom Hellenismus, ist auch seine Auffassung vom Staate, die er im „Hyperion" vertritt: „Du räumst dem Staate denn doch zu viel Gewalt ein. Er darf nicht fordern, was er nicht erzwingen kann. Was aber die Liebe giebt und der Geist, das läßt sich nicht erzwingen. Das laß' er unangetastet, oder man nehme sein Gesetz und schlage es an den Pranger! Beim Himmel, der weiß nicht, was er sündigt,

4*

der den Staat zur Sittenschule machen will. Immerhin hat das den Staat zur Hölle gemacht, daß ihn der Mensch zu seinem Himmel machen wollte!"

Ganz ungriechisch, aber ganz und gar romantisch ist auch die Liebe, welche der Held im „Hyperion" für seine „Diotima" hegt; es ist dasselbe tiefe und tragische Gefühl, welches Hölderlin als armer Hauslehrer an die Mutter seiner Schüler, Susette Gontard, band, und das zum Schicksal seines Lebens wurde. Nie hat ein Hellene von seiner Geliebten mit solch' religiöser Anbetung gesprochen, wie sie Hölderlin für seine „Griechin" äußert: „Lieber Freund! es giebt ein Wesen auf der Welt, worin mein Geist Jahrtausende verweilen kann und wird, und dann noch sehen, wie schülerhaft all' unser Denken und Verstehen von der Natur sich gegenüber findet," und ganz denselben, an Petrarka erinnernden Ton schlägt Hyperion an, wenn er von Diotima spricht. Diotima ist „das Einzige, was Hyperions Seele suchte, die Vollendung, die wir über die Sterne entfernen." Sie ist die Schönheit, das verkörperte Ideal. Die Liebe ist für ihn Religion, und seine Religion ist Liebe zur Schönheit. Das Schönheitsideal ist das Höchste, Unbedingte; als Begriff gehört es der Vernunftwelt an, als Bild der Phantasiewelt. Die ästhetische Anschauung überwindet für Hölderlin die Grenzen, welche Kant zwischen den Gebieten des Verstandes und der Einbildungskraft gezogen. Als poetisch-philosophische Ekstase, welche zu gleicher Zeit mit Schillers Hellenismus und Schellings transcendentalem Idealismus verwandt ist, ist Hölderlins Lehre schon vor der romantischen Periode romantisch.

Eine keimende Romantik findet sich endlich auch in jenem Schimmer christlicher Stimmung, welcher über seinen halb modernen Pantheismus ausgebreitet ist. Er war ursprünglich zum Theologen bestimmt und hatte unter der Härte einer Klostererziehung gelitten. Ungeachtet so vieler Beweise seiner frommen Gesinnung, die aus seinen Briefen hervortritt, war er in seinen Dichtungen Heide. Er hielt nichts von den Priestern, und widersetzte sich beständig den Wünschen seiner Lieben,

Priester zu werden. In seinem „Empedokles“ findet sich folgende bezeichnende Replik des Helden an den Priester Hermokrates:

Du weißt es ja, ich hab' es dir bedeutet,
Ich kenne dich und deine schlimme Zunft,
Und lange war's ein Rätsel mir, wie euch
In ihrem Runde duldet die Natur.
Ach, als ich noch ein Knabe war, da mied
Euch Allverderber schon mein frommes Herz,
Das, unbestechbar, innig liebend hing
An Sonn' und Aether und den Boten allen
Der großen, ferngeahndeten Natur;
Denn wohl hab ich's gefühlt in meiner Furcht,
Daß ihr des Herzens freie Götterliebe
Bereden möchtet zu gemeinem Dienst,
Und daß ich's treiben sollte, so wie ihr.
Hinweg! ich kann vor mir den Mann nicht sehn,
Der Göttliches wie ein Gewerbe treibt,
Sein Angesicht ist falsch und kalt und tot,
Wie seine Götter sind.

Von jener Frömmelei, mit welcher die übrigen Romantiker enden, die ganz anders freidenkerisch als Hölderlin begannen, findet sich bei ihm keine Spur. Sein Hellenismus ist jedoch nicht heidnisch wie derjenige Goethes und Schillers. Es herrscht eine Innigkeit in demselben, welche mit christlicher Andacht verwandt ist; seine poetischen Gebete an die Sonne, an die Erde, an den „Vater Aether,“ sind die Gebete eines Gläubigen, und wenn er, wie in „Empedokles“ einen rein heidnischen Stoff behandelt, geht es ihm, wie später Kleist, als dieser seinen „Amphitryon“ schrieb: die christliche Legende scheint überall aus der Behandlungsweise hervor. „Empedokles“ steht den Pharisäern seiner Zeit ebenso gegenüber, wie Jesus denen seines Landes. „Empedokles“ ist wie Jesus der große Prophet, und der mit ihm getriebene Kultus, wie auch sein freiwilliger Opfertod, erregen Stimmungen, die eine entfernte Aehnlichkeit mit dem christlich-religiösen besitzen.

In zarten, leichten Umrissen, gleichsam von einem reinen Geiste entworfen, kommen bei Hölderlin Ideen und Stimmungen

vor, welche in der romantischen Schule entwickelt, übertrieben, karikiert oder einfach widerrufen werden.

4.

A. W. Schlegel.

Im Jahre 1797 gab der dreißigjährige August Wilhelm Schlegel den ersten Band seiner Shakespeare-Uebersetzung heraus. Zu einigen der Stücke, welche in diesem Bande enthalten sind, sind mehrere Entwürfe und Konzepte aufgefunden worden, welche es ermöglichen, das unentwegte und geniale Streben des Uebersetzers zu verfolgen. Es führt zugleich für denjenigen, welcher zwischen den Zeilen zu lesen versteht, ein Weg aus diesen vergilbten und verstäubten Blättern in das Seelenleben A. W. Schlegels und seiner Gattin, und sogar noch weiter, bis zu den freiesten Höhepunkten hinauf, von denen man das geistige Leben des Zeitalters überblicken kann. (M. Bernays, zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare).

Schon anscheinend unbedeutende Einzelheiten sind lehrreich. Die Arbeit liegt nicht immer in A. W. Schlegels Handschrift vor. Im Winter 1795—96 begann Schlegel seine Arbeit mit „Romeo und Julie,“ und wir besitzen aus dem ersten Jahre seiner Ehe mit Karoline Böhmer — die Heirat fand 1796 statt — eine vollständige, von Schlegel später durchgesehene Abschrift des ersten Entwurfes von der Hand Karolinens. Noch im September 1797 schrieb sie, wie aus ihren Briefen hervorgeht, „Was Ihr wollt“ nach einem fast unleserlichen Manuskripte für ihn ab. Und sie war mehr als eine einfache Abschreiberin. Sie hat an Schlegels Abhandlung über „Romeo und Julie“ mitgearbeitet, welche, nächst Goethes Hamlet-Studien in „Wilhelm Meister,“ das beste ist, was damals in Deutschland über Shakespeare erschienen war. Man erkennt sie mitunter an einem weiblichen

Gefühlsausbruche und an größerer Weichheit im Stil, als man sonst bei Schlegel zu finden gewohnt ist, wieder. Sie verstand auch ganz anders als ihre Zeitgenossen die volle Bedeutung einer Arbeit, deren Ziel es war, den ganzen und unverfälschten Shakespeare in Deutschland einzuführen. Jedoch hat sich ihr Interesse für die Arbeit und den Uebersetzer, wie die Handschriften zeigen, nicht über das erste Jahr des Zusammenlebens erhalten. Zu Anfang ist ihre Handschrift vorherrschend; in den Manuskripten zu denjenigen Stücken, welche Schlegel in den Jahren 1797—98 beschäftigten, ist ihre Mitwirkung noch ganz deutlich zu erkennen, obschon sich ihre Schriftzüge seltener als Schlegels auf den Seiten vorfinden. Zuletzt trifft man die Spur von Karolinens Feder in der Handschrift zum „Kaufmann von Venedig," welche aus den letzten Monaten des Jahres 1798 stammt. Im Oktober dieses Jahres war Schelling in den Kreis der Romantiker in Jena eingetreten, und nun findet sich kein Buchstabe mehr von ihrer Hand.

Unter den Manuskripten gewähren besonders zwei einen tieferen Einblick in Schleges Entwickelungsgang. Dies sind zwei verschiedene Texte zum „Sommernachtstraum."

Vor A. W. Schlegel hat niemand, weder in Deutschland, noch anderswo, es versucht, Shakespeares Verse durchgängig in Versen zu übersetzen. Es existierten nur die beiden älteren, dürftigen Prosaübersetzungen von Wieland und Eschenburg. Als junger Student in Göttingen machte Schlegel den ersten rein fragmentarischen Versuch, die englischen Verse im „Sommernachtstraum" durch deutsche Verse wiederzugeben. Er war von Kindesbeinen an „ein leidenschaftlicher Versemacher" gewesen. Dies war augenscheinlich ein ererbtes Talent. Ein halbes Jahrhundert bevor er und sein Bruder auftraten, hatten gleichfalls zwei Brüder Schlegel in der Litteratur einen Namen gehabt. Johann Elias, der lange in Kopenhagen lebte, schloß sich an Holberg an und war in allem Dramaturgischen ein Vorläufer Lessings; Johann Adolf, August Wilhelms und Friedrichs Vater, besaß wohl keine sonderliche

Originalität, war jedoch mit einer entschieden sprachlichen und formalen Begabung ausgerüstet.

Als junger Student, dessen Wesen sich frühzeitig in einem Gemisch philologischer Geschmeidigkeit und dichterischer Selbstbestimmung äußerte, hegte Wilhelm das leidenschaftliche Verlangen, die Bekanntschaft Bürgers zu machen, der als Professor an der Göttinger Universität ein unglückliches und einsames Leben führte, da ihm sein Dichterruhm hier, wo nur Fachgelehrsamkeit etwas galt, kein Ansehen verschaffte. Hingegen hatte die Achtung vor seinem Charakter gelitten, da sein gleichzeitiges Verhältnis zu seiner Frau und deren Schwester bekannt wurde. Bürger, der sich in Göttingen gleichsam verbannt fühlte, nahm den feinen, talentvollen Schüler, welcher den sicheren Geschmack und einen besser geordneten Vorrat von Kenntnissen vor ihm voraus hatte, mit warmem Herzen auf. Bürger wurde damals noch als erster Lyriker und Verskünstler betrachtet. Schlegel lernte ihm alle sprachlichen, metrischen, technischen Kunstgriffe ab, alle Mittel, um durch Wahl und Stellung der Worte, durch Behandlung des Rhythmus und Versmaßes eine künstlerische Wirkung zu erzielen, und mit seiner angeborenen Begabung des Nachdichtens, eignete er sich Bürgers poetische Eigentümlichkeit, soweit dies für seine ganz verschiedengeartete Natur möglich war, an. Sein Gedicht „Ariadne“ klingt als ob es von Bürger geschrieben wäre. In der damals in Deutschland neuauftauchenden Sonettenform, welche Bürger meisterlich beherrschte, kam ihm Schlegel so nahe, daß man, als Schlegels gesammelte Werke viele Jahre später herausgegeben wurden, durch Unachtsamkeit zwei Sonette mit aufnahm, welche Bürger zum Verfasser haben.

Der Lehrer huldigte dann auch dem vielversprechenden Schüler in einem vorzüglichen Sonett, welches also beginnt:

> Junger Aar, Dein königlicher Flug
> Wird den Druck der Wolken überwinden,
> Wird die Bahn zum Sonnentempel finden,
> Oder Phöbus' Wort in mir ist Lug!

und mit diesen bescheiden-schönen Zeilen schließt:

Dich zum Dienst des Sonnengotts zu krönen
Hielt ich nicht den eignen Kranz zu wert,
Doch — Dir ist ein besserer beschert.

Schlegel antwortete mit einer Analyse von Bürgers kaltem Prachtstück „Das hohe Lied von der Einzigen," welche dies Gedicht als ein episches Wunder preist. Zusammen mit Bürger begann er nun eine Uebersetzung des „Sommernachtstraums" und zwar so, daß er die Hauptarbeit machte und Bürger das Geschriebene nur durchging. Zu dieser Zeit stand er jedoch noch vollständig unter der Herrschaft der Bürger'schen Technik, und die Manuskripte zeigen uns, daß er sich stets Bürgers Aenderungen unterwarf, besonders dessen Hang zum Volltönenden und allzu Kräftigen. Bürger gab sich jedoch als Uebersetzer keine Mühe, ein besonders klares Bild von Shakespeares Eigentümlichkeiten zu geben; er gab nur das Bild seiner eigenen Eigentümlichkeit, indem er etwas gewaltsam die derben und mutwilligen Repliken und jene Stellen hervorhob, wo sich verirrte Leidenschaften begegnen; er verstärkte und übertrieb jeden Zug, welcher seiner Vorliebe für derben Scherz entsprach, und zerstörte so den Zauber, der über den zärtlichen und feinen Partien lag. So große Vorliebe der junge Schlegel auch von Natur aus für Eleganz besaß, so verleitete ihn in dieser Hinsicht dennoch der Einfluß seines Meisters nicht selten dazu, grob und plump zu sein, wo er natürlich und frisch zu sein vermeinte.

Besser als Bürger hätte Herder den jungen Schlegel leiten können. In den Bruchstücken Shakespearescher Szenen die sich in seinen „Stimmen der Völker" finden, hatte er schon lange ein Vorbild gegeben, wie man auf die rechte Weise eine poetische Uebersetzung aus dem Englischen ins Deutsche zu bewirken habe. Wenn sich daher Schlegel als Shakespeare-Uebersetzer seiner Führung anvertraut hätte, so wäre er nie auf den Gedanken gekommen, die fünffüßige Jambe durch den Alexandrinervers wiederzugeben, oder das Versmaß des Elfengesanges zu verändern. Keiner hatte nämlich tiefer die Unzulänglichkeit der Wieland'schen Uebersetzung ge-

fühlt, als Herder. Bei Schlegel, welcher trotz aller Mängel seines ersten Versuchs ihn frühzeitig übertraf, erwachte jetzt von neuem der Geist, in welchem er Shakespeare verdeutscht wünschte.

Schnell machte sich Schlegel nun von Bürgers Einfluß frei. Für Bürger war die höchste Aufgabe der Kunst, volkstümlich zu sein. Nachdem Schlegel im Jahre 1791 als Hauslehrer in Amsterdam räumlich von Bürger getrennt war und sich in Schiller's Werke vertieft hatte, schlug er in seinen dichterischen Versuchen nicht nur Schiller'sche Töne an und schrieb eine tief sympathische Kritik über dessen Gedicht „Die Künstler", sondern er erhielt auch durch Schiller's Kunstphilosophie einen höheren Begriff vom Wesen der Kunst. Sein metrischer Stil wandelte sich in der Richtung des Hochpoetischen und Würdevollen. Schiller konnte indessen fast ebensowenig wie Bürger die Fähigkeit zum vollen Verständnis Shakespeares bei Schlegel entwickeln; er hatte ja in seiner Uebersetzung des „Macbeth" die Hexen in griechische Furien verwandelt und dem Pförtner einen erbaulichen Gesang statt eines derb-burlesken Monologes in den Mund gelegt. Bedeutete Bürgers Natürlichkeit für den jungen Schlegel eine Gefahr, so lag die andere für ihn in Schillers Pathos.

Zur selben Zeit nun, als Schillers Lehre von der hohen Bedeutung der Kunst Schlegel's Seele erleuchtete, spornten die soeben erschienenen, gesammelten Dichtungen Goethe's, für den ihm erst jetzt das rechte Verständnis aufging, seinen Drang zu forschen, zu erklären und in poetischer Weise zu übersetzen. Wie schon berührt, wurde dieser ersten Ausgabe von Göthes gesammelten Schriften ein sehr kalter und schlechter Empfang zu Teil. Die Hauptursache hierfür lag in der getäuschten Erwartung, keine neuen Werke im Stile des „Werther" und „Götz" zu erhalten, und in der vollständigen Verständnislosigkeit für Goethes geistige Entwickelung. Schlegel's kritisches Naturell erkannte jetzt die Vielseitigkeit Goethes. Er verstand und würdigte seine Fähigkeit, welche mit vorläufiger, künstlerischer Selbstaufgabe, die Gegenstände ganz und voll durch sich selbst wirken läßt, die bei Goethe eine Form erzeugt hatte,

welche nie willkürlich gewählt war, sondern stets durch den Stoff bedingt wurde. Er war sich bewußt, daß er als poetischer Uebersetzer eine gleiche Selbstverleugnung üben und eine gleiche Fähigkeit zur geistigen Wiedergeburt eines Stoffes entfalten müsse. Weibliche Empfänglichkeit für die zartesten Eigentümlichkeiten des fremden Originals und männliche Fähigkeit zur Gestaltung aus der Gesamtanschauung heraus waren dem Uebersetzer durchaus nötig, und diese beiden Fähigkeiten fanden sich bei Goethe; denn sein Wesen war Vielseitigkeit, sein Name Legion, sein Geist Proteus.

Es galt für Schlegel noch, die sprachlich-technischen Schwierigkeiten zu überwinden. Doch gerade hierfür war Goethe's Beispiel epochemachend. Er hatte die deutsche Sprache umgeformt. Indem sie durch seine Hände gegangen war, hatte sie soviel an Biegsamkeit und Umfang, einen so großen Reichtum an Ausdrücken für das Erhabene und Anmutige gewonnen, daß sie sich jetzt Schlegel als dasjenige gestimmte Instrument darbot, das er gerade benötigte. In seiner Bürgerschen Zeit hatte er die technische Vollkommenheit noch als etwas Aeußerliches aufgefaßt, etwas, das sich durch geschicktes Feilen erreichen läßt; jetzt aber begriff er, daß die vollendete Technik von innen bestimmt wird, daß sie nichts anderes als der Ausdruck für Stileinheit ist, welche durch die Grundstimmung bedingt wird. Und jetzt begann er seine Lebensaufgabe als eine doppelte zu betrachten: die Meisterwerke fremder Völker in deutscher Sprache darzustellen und die verdienstvollsten ausländischen und heimischen Dichterwerke seinen Landsleuten kritisch auszulegen.

Jetzt verstand er auch auf ganz andere Weise den Freund und Waffenbruder Fichte, den sich die Romantiker so schnell gewannen. Wilhelm Schlegel sah ein, daß Fichte's philosophische Ich-Lehre in ganz abstrakter Weise den Gedanken von der unbegrenzten Fähigkeit des menschlichen Geistes enthielt, sich im All und das All in sich wieder zu finden. Um diesen starken Grundgedanken Fichte's schlang sich Schlegel's geschmeidiger Geist.

Hier griff nun der ununterbrochen mit dem jüngeren

Bruder geführte Briefwechsel ein. Als der jüngere, war er von Wilhelm in das Fahrwasser der neuen Litteraturbewegung hineingezogen worden, und, streitbar wie er war, wurde er, sobald er zur rechten Einsicht gekommen zu sein glaubte, deren rücksichtslosester Vorkämpfer. Die beiden Brüder unterscheiden sich folgendermaßen: Der ältere war trotz der Kühnheit seiner litterarischen Ansichten der regelmäßigere Geist. Schönheits- und Formensinn waren frühzeitig bei ihm entwickelt. Sein Haupttalent bestand im Gestalten; Maß und Ziel, Genauigkeit und Behändigkeit waren ihm angeboren. Wenn er nicht zu stark erregt wurde, zeigte er auch als Polemiker Mäßigung, zeigte verhältnismäßig frühzeitig, was er wollte und konnte, und brach mit Entschlossenheit und Ausdauer den Ideen und Anschauungen Bahn, zu deren Sprecher er sich einmal gemacht hatte. Er wurde der Begründer der romantischen Schule, und war auch zu dieser That vollkommen befähigt, war er doch von seinem Bruder scherzweise „der göttliche Schulmeister“ oder „der Schulmeister des Universums“ genannt worden!

Friedrich Schlegel war der unruhigere Geist, der echte Sektenstifter; er wollte sein ganzes Leben hindurch, wie er in einem Briefe sagt „nicht nur wie Luther predigen und eifern, sondern auch wie Muhammed mit dem feurigen Schwerte des Wortes das Reich der Geister welterobernd überziehen.“ Es fehlte ihm weder an Initiative, noch an so ungeheuren Plänen, daß die Möglichkeit ihrer Verwirklichung im schreienden Mißverhältnis zu seinen Plänen stand. Ewig schwankend, ohne Halt und Mittelpunkt, der Mann von hundert Fragmenten, aber reich an fruchtbaren Einfällen, an Paradoxen und geistreichen Pointen, war er stets der Versuchung ausgesetzt, durch „mystische Terminologie“ imponieren zu wollen und ins Flache und Sinnlose zu verfallen. Viel treffender, als es jemand ahnte, sagte ihm Novalis in einem Briefe: „Der König von Thule, lieber Schlegel, war Dein Vorfahr, Du bist aus der Familie des Untergangs.“

Als Kritiker war er leidenschaftlicher, weniger unparteiisch als Wilhelm, als Dichter hat er nur ein- oder zweimal in seinem Leben den Naturlaut getroffen, und in seinem „Alarkos“

stürzte er in einen Abgrund von Jämmerlichkeit, in den sein Bruder mit seinem feinen Sinn und strenger Korrektheit niemals hätte sinken können. Der ältere Bruder hatte dem jüngeren die litterarische Weihe gegeben; der jüngere trieb den älteren stets vorwärts, verdarb aber durch seine Unliebenswürdigkeit dessen Verhältnis zu Schiller, und schließlich auch das Wilhelm so theure und so lange aufrecht erhaltene zu Goethe.

Vorläufig ließ Wilhelm nun die Shakespeare-Uebersetzung liegen und warf sich auf die Dichter der südlichen Länder. Er versuchte sich in allen Richtungen, übersetzte Bruchstücke aus Homer, griechische Elegiker, Lyriker, Dramatiker, Idyllendichter, fast alle römischen Dichter, außerdem die Italiener, Spanier, Portugiesen, späterhin sogar indische Poesie, um Deutschlands Sprache zu einem Pantheon für das Göttliche in allen Sprachen zu machen. Lange verweilte er bei Dante, ohne jedoch im Besitz der erforderlichen Herrschaft über die Form zu sein; er reimte in jeder Terzine nur zwei Zeilen, so daß der Charakter des Versmaßes entstellt wurde und die Verflechtung der Strophen fortfiel.

Darauf nahm er „Romeo und Julie“ und „Hamlet“ wieder vor. Bruchstücke seiner Uebersetzungen sandte er an Friedrich, der sie wieder an Karoline weitergab. Ihr Urteil war in der Regel günstig; aber sie tadelte, daß die Sprache eine zu altertümliche Färbung angenommen habe, was sie der vorausgegangenen Dante-Bearbeitung zur Last legte, da Wilhelm nach ihrer Auffassung sich dadurch zu sehr an veraltete Worte und Wendungen gewöhnt habe. Gerade kurz zuvor hatte er eingesehen, daß er sich vor allzu geleckter Eleganz, die er sich nach Aufgabe des Bürger'schen Stiles zugelegt hatte, hüten mußte, jetzt verfiel er in die entgegengesetzte Aeußerlichkeit, in Archaismen, in das Knorrige und Harte.

Im Jahre 1797 sandte er Schiller die ersten Proben von „Romeo und Julie.“ Dieser ließ sie in den „Horen“ abdrucken. Und gleich darauf brachte diese Zeitschrift Schlegel's Abhandlung „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters.“ In „Wilhelm Meister“ hatte ja

Goethe das Streben, Shakespeare zu verstehen, als ein bedeutsames Element in der deutschen Bildung dargestellt. Durch seine Gespräche über Hamlet hatte er das einfältige Vorurteil widerlegt, daß Shakespeare ein rohes Naturgenie ohne künstlerisches Bewußtsein gewesen sei. Hätte dies Vorurteil Recht gehabt, so wäre es ja in einer deutschen Uebersetzung nicht sonderlich auf die Formgebung angekommen. Bei einem so überlegenen Künstler jedoch, als welcher Shakespeare im „Wilhelm Meister" dargestellt wird, war es klar, daß die Harmonie zwischen Inhalt und Form nicht unterbrochen werden durfte. Und doch hatte Goethe noch auf dem Standpunkt der alten Prosaübersetzung gestanden, als er, ohne Anstoß zu fühlen, seine Mitteilungen über „Hamlet" machte; es war ihm noch nicht bewußt geworden, wie ganz hier Stoff und Kunstform eins waren.

Langsam arbeitet Schlegel sich vorwärts. Sogar er ist noch so befangen, daß er meint, den Alexandrinervers nicht entbehren zu können; „nur soweit als möglich" behält er in „Romeo" die fünffüßigen Jamben bei; die Szene zwischen dem Mönch und Romeo übersetzt er in Alexandrinern, indem er sich damit entschuldigt, daß diese Verse weniger in Sentenzen und Schilderungen schaden, als in den eigentlichen dialogisierenden Stellen. Romeos ganze Lyrik geht dadurch verloren.

Er fühlt das selbst, und so beginnt er mit eisernem Fleiß und hartnäckiger Begeisterung noch einmal von vorn, wirft die Alexandriner bei Seite und zwingt sich, in der weitläufigen deutschen Sprache in zehn oder elf Silben dasselbe zu sagen, wozu er früher zwölf oder dreizehn brauchte. Lange will es ihm als unlösliche Aufgabe erscheinen, Vers durch Vers wiederzugeben, ohne eine Zeile zum Originalvers hinzuzufügen. Die Uebersetzung schwillt unter seinen Händen wie ehemals unter Bürgers an. Vierzehn englische Verse ergeben neunzehn oder zwanzig deutsche. Es erscheint ihm unmöglich, sich kürzer zu fassen, bis er endlich von Grund aus einsieht, wie Shakespeare seinen Kunstbau aufführt, und jetzt auf alle Fülle, welche Shakespeare nicht hat, Verzicht leistet. Und jetzt wird jeder

Vers durch einen Vers wiedergegeben. Er wettert und jammert über die Weitläufigkeit und Unzulänglichkeit des Deutschen; seine Sprache hat ja ganz andere Schranken, ganz andere Wendungen als das Englische. Er kann Shakespeares Arbeit nicht nachahmen; es bleibt ein Stottern und Stammern ohne Klang und Schwung, aber er zwingt sich, zwingt die Sprache, und bringt seine bewunderungswürdige Nachdichtung zu Stande.

„Schlegels Shakespeare," sagt Scherer mit Recht, „stellt sich, mit dem ganzen Abstand der nachschaffenden von der schaffenden Kunst, aber mit der ganzen Nähe des Vollkommenen zum Vollkommenen, unmittelbar neben die Werke, mit denen uns Schiller und Goethe in der Zeit ihres gemeinsamen Wirkens beschenkten."

Die Herrschaft über die Form war ihm von dieser Zeit an gesichert, und er erntete nun die Früchte seiner Mühe. Jetzt war er der Meister geworden, der nur seine Hand zu öffnen brauchte, um von 1797 bis 1801 sechszehn Shakespearesche Dramen in den Schoß des deutschen Volkes fallen zu lassen, und untadelig waren sie, als wären sie von einem neugeborenen Dichter von Shakespeares Rang geschrieben.

Man bedenke wohl, was das heißt. Das bedeutet in Wahrheit nicht viel weniger als ob — neben Goethe und Schiller — in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auch Shakespeare in Deutschland zur Welt gekommen wäre. Geboren war er 1564 in England, wiedergeboren aber wurde er 1767 in seinem deutschen Uebersetzer. Im Jahre 1597 gab er „Romeo und Julie" in London heraus, und 1797 erschien das Trauerspiel in Berlin als ein neugeschaffenes Werk.

Als Shakespeare dergestalt in Deutschland wieder auferstand, wirkte er mit voller Kraft auf ein Publikum, das vielleicht weniger geistesverwandt mit ihm, als sein ursprüngliches war, welches aber in mehr als einer Hinsicht reifer war, ihn zu verstehen. Er begann Millionen, die kein Englisch verstanden, geistige Nahrung zu geben. Jetzt erst entdeckte ihn Mittel- und Nordeuropa. Jetzt erst wurde die ganze germanisch-gotische Welt seine Gemeinde.

Wir haben aber auch gesehen, wie Großes erforderlich war, um ein scheinbar so anspruchsloses Geisteswerk von diesem hohen Range zu Stande zu bringen. Wir können ja ein großes Stück Geschichte deutschen Geisteslebens ein Menschenalter hindurch in den Entwürfen und Manuskripten dazu verfolgen. Um es zu Wege zu bringen, war nichts geringeres nötig, als daß Lessings Kritik, Wielands und Eschenburgs Versuche den Boden vorbereiteten, daß ferner ein Genie wie Herder Alles zusammenfaßte, was im deutschen Geiste zur Empfänglichkeit und zu sinnreichem Hüten veranlagt war, und daß er mit seiner Diktatornatur den jungen Goethe zu seinem Schüler gemacht hatte. Goethe bildet in seinem in Prosa geschriebenen „Götz“ doch nur einen Prosa-Shakespeare nach. Dann mußte ein in seiner Art einzig dastehendes Talent wie das eigentümliche A. W. Schlegels erstehen, welches die philologische Fähigkeit und die formelle Geschmeidigkeit ererbt hatte; dies Talent mußte ferner dahin gelangen, wo es des Zeitalters höchste technische Vollkommenheit sich erringen konnte, und sich dann aufs neue von der Bürgerschen Vorliebe für das allzu Derbe befreien. Es mußte Schillers Kunstbegeisterung auf sich einwirken lassen, außerdem dessen Vorliebe für das Pathetische, wie seiner Scheu vor dem Burlesken steuern, volles Verständnis für Goethe gewinnen, die von demselben entwickelte Sprache als Erbe übernehmen, eine noch feinere Einsicht als Goethe's für die Notwendigkeit der Uebereinstimmung zwischen Form und Inhalt bei Shakespeare erreichen, den anspornenden Eifer eines verwandten Talentes und die prüfende Kritik eines Weibes in seiner Nähe besitzen — mit einem Worte, es mußten hunderte von Quellen zusammenströmen, hunderte von Umständen zusammentreffen, Personen einander kennen lernen, Geister einander sich begegnen und einander sich befruchten, bevor das Werk in seiner bescheidenen Anmut dastehen konnte: ein geringes Etwas nur, die Uebersetzung eines vor ein paar hundert Jahren gestorbenen Dichters — aber die edelste Nahrung für Millionen und dazu bestimmt, einen tiefen und dauernden Einfluß auf die deutsche Poesie auszuüben.

4.

Tieck und Jean Paul.

Schweres Blut, welches Gespensterfurcht und Gespenstererscheinungen erzeugt, angeborene Schwermut bis zur Grenze des Wahnsinns, ein klarer, nüchterner Verstand, der unaufhörlich geneigt war, die Rechte des Lichtes geltend zu machen, und eine ganz ungewöhnlich Fähigkeit, in Stimmungen zu leben und solche hervorzurufen, das waren Ludwig Tiecks Grundeigenschaften. Er war unter den Dichtern der romantischen Schule der Fruchtbarste, auch schrieb er, nachdem die Schule gesprengt war, noch eine lange Reihe seiner Novellen, welche die Gegenwart wie die Vergangenheit wirklichkeitsgetreuer schilderten, als es eigentlich in der romantischen Poesie Gewohnheit war.

Er wurde 1773 als Sohn eines Seilers in Berlin geboren, empfing bereits in der Schule einen tiefen Eindruck von Goethe, Shakespeare und Holberg, und vermochte schon als Jüngling sowohl Shakespeares Elfenpoesie wie Ossians Wehmutstöne nachzubilden, wurde aber schon in früher Jugend durch seine Schwäche, sich von älteren Litteratoren benutzen und ausnutzen zu lassen, zu einer ganz ungesunden und nachlässigen Vielschreiberei veranlaßt. Wurde ihm nun auch dergestalt der Geist und die Richtung seiner schriftlichen Thätigkeit aufgezwungen, so läßt sich dennoch, selbst in diesen wertlosen Arbeiten seine persönliche Eigentümlichkeit verspüren. Unter Anleitung seines Lehrers Rambach schrieb oder bearbeitete er im Geiste der Aufklärungszeit sentimentale Geschichten von edlen Räubern oder er verfaßte Schreckensszenen im Stile der Todesszene Franz Moors. Hier und da ließ er jedoch in parodierenden Bemerkungen seine eigene höhere Anschauung durchblicken.

Etwas später schrieb er, der zukünftige Romantiker, für den alten Kampfhahn der Aufklärungszeit, Nicolai, altkluge Almanachgeschichten, in welchen er über den Aberglauben herzieht und nur vereinzelt seine ironischen Bemerkungen macht, etwa wenn er einen Ausdruck der Verachtung für „das dumme Mittelalter“ oder für „das Shakespeare'sche Gespensterwesen“

einem erzdummen alten Manne in den Mund legt. Er schrieb derartiges wohl nur deshalb, weil er seine Feder verkauft hatte, indessen verrät sich hierin nichtsdestoweniger die Müdigkeit eines Schwermütigen, der sich so lange in trübsinnigen Fragen und Zweifeln jeder Art erschöpft hat, bis er ohne große Selbstüberwindung derjenigen Stimme das letzte Wort giebt, welche im Gegensatz zu aller Genieseuche, den verständigen bürgerlichen Mittelweg lobpreist. Seine bisherige Unschlüssigkeit spiegelt sich nicht weniger klar in seinen auf Bestellung gelieferten rationalistischen Erzählungen ab, als in dem Gespensterhaften, dem Grausam-Wollüstigen und dem Kalt-Zynischen in seinen Novellen und Schauspielen aus dem Beginn der neunziger Jahre in denen augenscheinlich viel von seinem eigenen Wesen niedergelegt ist.

Die erste bedeutendere Produktion, welche uns begegnet, ist Tiecks „William Lovell“. Der erste Teil dieses Romanes, den Tieck in seinem einundzwanzigsten Jahre verfaßt hatte, erschien 1795. Hie und da werden hier schon in Betreff des Kunstgeschmackes die Saiten angeschlagen, auf welchen die romantische Schule nachher spielte.

William Lovell kommt nach Paris (das Tieck damals noch nie gesehen hatte), und wird natürlich von allem angeekelt, was er erlebt (Bd. I. S. 49—52): „Die Stadt ist ein wüster, unregelmäßiger Steinhaufen, in ganz Paris hat man das Gefühl eines Gefängnisses. . . . Man spricht und schwatzt ganze Tage, ohne auch nur ein einziges Mal zu sagen, daß man denkt. . . . Ich bin aus Langeweile einige Male ins Theater gegangen. Tragödien voller Epigramme, ohne Handlung und Empfindung, Tiraden, die mir gerade so vorkommen, wie auf alten Gemälden Worte den Personen aus dem Munde gehen. . . . Je mehr sich der Schauspieler von der Natur entfernt, je mehr wird er für einen großen Künstler gehalten. . . . In der großen, weltberühmten Pariser Oper bin ich eingeschlafen.“ Das sind die Eindrücke, welche Lovell, der in dem Buche ein Engländer ist, von Paris zur Revolutionszeit empfangen hat, — die herkömmliche deutsche Verachtung französischen Wesens und französischer Kunst, hier doppelt komisch,

weil sie aus Büchern erlernt ist. Im Gegensatze hiezu bricht Lovell im Théâtre français in die Worte aus: „O Sophokles! und göttlicher Shakespeare!“ und sehr bezeichnend sagt er: „Ich hasse die Menschen, die mit ihrer nachgemachten kleinen Sonne (der Vernunft nämlich) in jede trauliche Dämmerung hinein leuchten und die lieblichen Schattenphantome verjagen, die so sicher unter der gewölbten Laube wohnten. In unserm Zeitalter ist eine Art von Tag geworden, aber die romantische Nacht- und Morgenbeleuchtung war schöner als dieses graue Licht des wolkigen Himmels.“

Nimmt man diese einzelnen Züge aus, so scheint das Buch übrigens auf den ersten Blick nichts von den Eigenschaften zu haben, die man den romantischen Erzeugnissen beizumessen pflegt; in Wirklichkeit jedoch zeigt kein Werk besser und sicherer, als dieses, worauf die romantischen Tendenzen beruhen. William Lovell hat seinen Grundgedanken und die Briefform einem unsittlichen französischen Romane des materialistischen Schriftstellers Rétif de la Brétonne entlehnt: „Le paysan perverti.“ Es ist nicht ohne Bedeutung, daß wir hier sofort eine romantische Produktion auf den französischen Materialismus zurückführen können; von diesem stammt in Wirklichkeit der finstere romantische Schicksalsglaube ab. Lovell ist ein Buch, dessen Lektüre heutzutage äußerst beschwerlich ist. Die Form ist von ermüdender Breite, alle Charaktere stehen wie im Nebel da. Nebenpersonen wie der edle alte Diener sind triviale Richardson'sche Reminiscenzen, und man findet weder einen drastischen Zug noch eine plastische Situation. Der Vorzug des Buches, welcher ebenso deutsch ist, wie seine Fehler, besteht in einer hartnäckig durchgeführten psychologischen Betrachtung. Sein Held ist ein Jüngling, der nach und nach langsam und sicher dazu hingeführt wird, alle festen und substantiellen Lebensmächte, alle überlieferten und gutgeheißenen Lebensregeln solchergestalt aufzulösen, daß er in einer reinen Verbrecherexistenz endet, welcher der verhärtetste Egoismus zu Grunde liegt.

Man hat Unrecht, scheint mir, sich darüber zu wundern, daß Tieck in so jugendlichem Alter eine solche Schilderung geben konnte. Beschäftigt sich nicht eben in den frühesten Jugendjahren der Jüngling, dessen Blick sich noch gar nicht nach außen

zu wenden vermag, beständig mit allem Seltsamen, das sich seinem Blicke zeigt, wenn er in sein eigenes Herz schaut? Muß er sich nicht beständig selbst zerfasern, seine eigenen Zustände erforschen, sich selbst in dem Spiegel sehen, den sein eigenes Bewußtsein ihm vorhält? Es giebt für viele Gemüter kein selbstkritischeres Alter, als die Periode anfangs der zwanziger Jahre. Man hat noch so viel Zeit im Leben, so viel Zeit, sich Rechenschaft über sich selbst zu geben; man verbringt seine Tage damit, das Instrument kennen zu lernen, auf welchem man das ganze Leben lang spielen soll; man stimmt es, man achtet darauf, wie es gestimmt ist. Die Zeit ist noch fern, wo man sich schlankweg seiner selbst bemächtigt und sich als Instrument benutzt, sei es nun als Violine oder als Brecheisen, oder als was es immer sei. Und bietet die Welt um uns her nun durch die Beschaffenheit der Umstände weder Aufgaben noch Nahrungsstoff, und ist das Individuum genötigt, von seinem eigenen Blute zu leben, so muß die Reflexionssucht unvermeidlich dahin führen, daß die Individualität zerfasert oder ausgehöhlt wird.

Das dem Dichter, der Richtung, dem Zeitpunkt Eigentümliche ist hier jene Gefühlsphantasterei, in welche die selbstkritische Reflexion umschlägt. Das Individuum wagt im Ernste, das zufällig bestimmte, unmittelbare Ich, welches alles aufgelöst hat, was das Herkommen respektiert, zur Norm aller Dinge und zum Urquell aller Regeln zu machen. Die Verzerrung des Fichte'schen Totalgedankens und der psychologische Zusammenhang mit demselben läßt sich hier nicht verkennen. Man lese folgende Verse Lovells und die nachfolgende Reflexion (Bd. I. S. 178):

„Willkommen erhabenster Gedanke,
Der hoch zum Gotte mich erhebt!

„Die Wesen sind, weil wir sie dachten,
In trüber Ferne liegt die Welt,
Es fällt in ihre dunkeln Schachten
Ein Schimmer, den wir mit uns brachten.
Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält!

„Den bangen Ketten froh entronnen,
Geh' ich nun kühn durchs Leben hin,
Den harten Pflichten abgewonnen,
Von feigen Thoren nur ersonnen.
Die Tugend ist nur, weil ich selber bin.
Ein Widerschein in meinem innern Sinn.

„Was kümmern mich Gestalten, deren matten
Lichtglanz ich selbst hervorgebracht?
Mag Tugend sich und Laster gatten!
Sie sind nur Dunst und Nebelschatten!
Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht.
Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht.

„So beherrscht mein äußerer Sinn die physische, mein innerer Sinn die moralische Welt. Alles unterwirft sich meiner Willkür; jede Erscheinung, jede Handlung kann ich nennen, wie es mir gefällt: die lebendige und leblose Welt hängt an den Ketten, die mein Geist regiert, mein ganzes Leben ist nur ein Traum, dessen mancherlei Gestalten sich nach meinem Willen formen. Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur, diesem Gesetz gehorcht alles."

Man sieht, wenn Friedrich Schlegel später in seiner Polemik gegen Fichte ausruft: „Fichte ist nicht genug absoluter Idealist, weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist; ich und Hardenberg (Novalis) sind es doch mehr," so hat bereits zehn Jahre vorher, und lange bevor von Romantik und romantischer Schule die Rede war, Tieck den Weg erspäht, welchen die neue Schule einschlagen sollte: das Aufgehen der Individualität in persönlicher Willkür und die Erhebung dieser Willkür zur Quelle des Lebens und der Kunst unter dem Namen Phantasie. Lovell schweift auf dieser Bahn über alle abgesteckten Schranken hinaus. Während Kierkegaards „Johannes, der Verführer", welcher in der dänischen Litteratur diesen Typus vollendet und abschließt, sich beständig innerhalb eines gewissen Schemas von dem Ethischen fernhält, das er als eine langweilige und verdrießliche Macht betrachtet, und das er daher auch niemals direkt angreift, läßt Lovell, als der allseitigere, kühner angelegte, wiewohl schlechter ausgeführte Charakter, sich weder durch Verrat, Totschlag noch Giftmord abschrecken. Es ist der in der

ganzen Periode immerfort variierte Don Juan-Faust-Typus, mit einer Beimischung von Schillers Franz Moor. Die Blasiertheit der Selbstbeobachtung hat hier zu grenzenloser Menschenverachtung und rücksichtsloser Verbannung aller Illusionen geführt, und es ist kein anderer Trost zu gewahren, als daß die Heuchelei enthüllt wird und die häßliche Wahrheit uns vor Augen tritt. In wie tiefem Zusammenhange mit vielem von dem, was die Romantiker nachmals vorbrachten, steht ein Ausspruch wie folgender (Bd. I, S. 212): „Freilich ist Wollust das große Geheimnis unseres Wesens, freilich will auch die reinste, inbrünstigste Liebe sich in diesem Brunnen kühlen. . . Nur Leichtsinn, nur das Erkennen der Täuschung kann uns retten, und darum ist mir Amalie verloren gegangen, seit ich weiß, daß Poesie, Kunst und selbst die Andacht nur verkleidete, verhüllte Wollust ist. . . . Nichts als Sinnlichkeit ist das erste bewegliche Rad in unserer Maschine. . . . Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste, alle Wünsche der Menschen fliegen um diesen Pol, wie Mücken um das brennende Licht; . . . daher sind Boccaz und Ariost die größten Dichter, und Tizian und der mutwillige Correggio stehen weit über Dominichino und dem frommen Rafael. Ich selbst halte die Andacht nur für einen abgeleiteten Kanal des rohen Sinnentriebes, der sich in tausend mannigfaltigen Farben bricht.“ Man könnte meinen, daß Lovell, in dessen Reflexionen die Sinnlichkeit eine so große Rolle spielt, als eine Natur geschildert wäre, deren Instinkte, ihn auf Abwege führten. Ganz im Gegenteil! Er ist kalt wie Eis, kalt wie Kierkegaards Schatten eines Verführers, der sogar in diesem Zuge antezipiert ist. Er verübt seine Ausschweifungen nicht mit Fleisch und Blut, sondern mit einem phantastisch exaltierten Hirne. Er ist ein reiner Cerebralmensch, ein Norddeutscher vom reinsten Wasser. Und in einem bestimmten Punkte ist er zugleich schon durch Antezipation in unerwartetem Grade romantisch. Da er ganz ausgebrannt, da jeder Funke von Ueberzeugung bei ihm erloschen ist, und all' seine Gefühle „tot und hingeschlachtet“ um ihn her liegen, flüchtet er sich in den Glauben an das Wundersame und setzt sein Vertrauen

auf mystische Mitteilungen, zu denen ein alter Betrüger ihm die Aussicht vorgegaukelt hat. Der Zug, welcher sich charakteristisch genug, bei dem französischen Vorbilde nicht findet, war nötig, um die Figur zu ergänzen.

So ausgehöhlt ist hier die Individualität, so wenig wiegt sie in ihrer eigenen Hand, daß sie sich in jedem Momente gleich wahr und unwahr erscheint; sie ist sich fremd geworden und hat eben so wenig Vertrauen zu sich selbst wie zu irgend einer objektiven Macht. Sie steht außerhalb dessen, was sie selbst erlebt. Es ist ihr, als spiele sie eine Rolle, wenn sie handelt. Lovell erzählt, wie er ein junges Mädchen, Emilie Burton, verführt habe (Bd. II, S. 110): „Ich warf mich plötzlich zu ihren Füßen nieder und gestand ihr, daß zu meinem Aufenthalte im Schlosse mich allein eine heftige Liebe zu ihr vermocht habe; dies sollte mein letzter Versuch sein, ob es irgend ein menschliches Herz gebe, das sich meiner noch annehme, um mich mit dem Leben und dem Schicksale wieder auszusöhnen. Sie war schön, und wie in einem Schauspiele spielte ich meine Rolle, auf eine wunderbare Weise begeistert, fort; es gelang mir alles, was ich sagte, ich sprach mit Feuer und doch ohne Affektation." Und weiterhin heißt es: „Daß sie sich selbst auf einige Zeit ihr häusliches Glück zerstört hat, ist ihre eigene Schuld; daß sie sich nach dem Uebereinkommen jetzt vor manchen Menschen schämen muß, kann mir zu keinem Vorwurfe gereichen. Ich übte eine Rolle an ihr und sie kam mir mit einer anderen entgegen; wir spielten mit vielem Ernste die Komposition eines schlechten Dichters, und jetzt thut es uns wieder leid, daß wir die Zeit so verdorben haben." Also ein Spiel, eine Rolle war das Ganze. Man sieht hier schon in einer schriftstellerischen Figur entfaltet, was später in Charakteren wie Friedrich Schlegel und Gentz zu einer Wirklichkeit des Lebens ward, und man findet hier psychologisch charakterisiert, was künstlerisch bestimmt zur vielberufenen Ironie der Romantiker wurde. Hier im Charakter der nackte Egoismus, welcher das Leben wie eine Rolle nimmt, in der Kunst Mißverständnis und Uebertreibung des Schiller'schen Grundgedankens, daß die ästhetische Thätigkeit „ein Spiel" sei, d. h. ein Thun ohne

äußeren Zweck, so daß die wahre Kunstform diejenige ward, welche jeden Augenblick die Form zerbricht, die Illusion unmöglich macht und mit der Selbstparodie endet, wie es in Tiecks Lustspielen geschieht. Es besteht hier der allergenaueste Zusammenhang zwischen der Art, wie der Held handelt, und der Art, wie die Komödie geschrieben wird. Die Ironie ist eine und dieselbe. Alles läßt sich auf die gleiche Selbstsucht und Unwirklichkeit zurückführen.

Um den Seelenzustand, in welchem „Lovell" geschildert wird, recht zu verstehen, genügt es nicht, daß wir seine künftigen Konsequenzen erblicken, wir müssen hier, wie früher bei René*), sehen, worin dies psychologische Moment begründet, und wodurch es bedingt ist. Bedingt ist es durch die ganze Eigenwilligkeit, in welcher die Zeit gährt. Daher begegnen sich die verschiedenen Dichtergeister in der Ausbildung des Typus. Als ein Titane der Blasiertheit ist Lovell heimisch in einem Geschlecht von Titanen.

Jean Paul, welcher zehn Jahre älter als Tieck, vier Jahre jünger als Schiller ist, begann zwei Jahre ehe „Lovell" ersonnen ward, eine Schilderung dieser Rasse in seiner „Faustiade", dem Romane „Titan". Jean Paul ist in mancher Hinsicht der Vorläufer der Romantik; innerhalb der romantischen Schule wird er von Hoffmann nachgeahmt, wie Goethe von Tieck. Er ist Romantiker vor allem durch die maßlose Willkür, mit welcher er als Künstler zu Werke geht. Er hat, wie Auerbach von ihm sagt, „Studienköpfe, Stimmungen, Charakterzüge, psychologische Verschlingungen, Bilder im Allgemeinen empfunden und bereit gehalten, die er nun beiläufig anfügt oder auf gegebene Charaktere oder Situationen überträgt," er schiebt alle erdenklichen, noch so ungehörigen Einfälle in den elastischen Rahmen seiner Erzählungen ein. Sodann ist er Romantiker durch seine maßlose Eigenwilligkeit; denn man hört ihn und abermals ihn aus all' seinen Personen, wie sie auch heißen mögen, heraus; ferner durch seinen alles beherrschenden und keine feste Kunstform achtenden Humor; endlich durch seine ganze

*) Emigrantenlitteratur: Chateaubriand, René. 5. Aufl. 1897. Kap. 3.

Stellung als Antipode der antiken Bildung. Aber was er auch in der Kunst sein mochte, so war er im Leben nicht der Mann der einfachen Willkür, sondern der Freiheit, ihr leidenschaftlicher Vorkämpfer, Fichtes Ebenbild an begeistertem Pathos; er bekämpft weder die Aufklärung, noch die Vernunft, noch die Reformation, noch die Revolution, er ist überzeugt von dem geschichtlichen Werte und der vollen Giltigkeit der Ideen, welche erzeugt und verfochten zu haben der Ruhm des achtzehnten Jahrhunderts ist. Deshalb wendet er sich warnend gegen die hohle und demoralisierende Phantastik der Romantiker.

Im „Titan“ findet man die am kräftigsten ausgeprägte von Jean Pauls Idealgestalten, Roquairol. Idealgestalten, sage ich, obschon er vor allem als vorzüglicher realistischer Idyllendichter eine ganz andere Art von Charakteren erschuf. Roquairol ist ein Prototyp für die Form, in welcher die Zeit ihre Leidenschaft und ihre Verzweiflung gießt. Er ist das rasende und tief reflektierte Verlangen, das in Phantasterei umschlägt, weil es eine Kraft ist, für welche die Verhältnisse keine Verwendung haben und welche nicht die Fähigkeiten in sich trägt, mit denen man die Wirklichkeit sich aneignet oder sie durchbricht und beherrscht. So wird das Verlangen eine Krankheit, die nach innen schlägt und zu Selbstbespiegelung und Selbstmord führt. Man höre Roquairol sich selbst in einem Briefe schildern (III. Bd., 88. Zykel): „Jetzt sieh mich an, ich ziehe meine Maske ab, ich habe konvulsivische Bewegungen auf dem Gesicht, wie Leute, die genossenes Gift überstanden! Ich habe mich in Gift betrunken, ich habe die Giftkugel, die Erdkugel verschluckt. . . . Ausgehöhlt, verkohlt vom *phantastischen Feuer* ist mein Baum. Wenn so zuweilen die Eingeweidewürmer des Ichs, Erbosung, Entzückung Liebe und dergleichen wieder herumkriechen und nagen, und einer den andern frisset, so seh' ich vom Ich herunter ihnen zu; wie Polypen zerschneide und verkehr' ich sie, stecke sie in einander. Dann seh' ich wieder dem Zusehen zu, und da das ins Unendliche geht, was hat man denn von allem? Wenn Andere einen Glaubens-Idealismus haben, so hab' ich *einen Herzens-Idealismus*, und Jeder, der alle Empfindun-

gen oft auf dem Theater, dem Papier und dem Erdboden durchgemacht, ist so. Wozu dient's? — Oft sehe ich die Berge und Flüsse und den Boden um mich an, und mir ist, als könnten sie jeden Augenblick auseinander flattern und verrauchen, und ich mit. . . . Es giebt einen kalten, kecken Geist im Menschen, den nichts etwas angeht, nicht einmal die Tugend; denn er wählt sie erst und er ist ihr Schöpfer, nicht ihr Geschöpf. Ich erlebte einmal auf dem Meere einen Sturm, wo das ganze Wasser sich wütend und zackig und schäumend aufriß und durch einander warf, indes oben die stille Sonne zusah; — so werde! Das Herz ist der Sturm, der Himmel das Ich. — Glaubst du, daß die Romanen- und Tragödienschreiber, nämlich die Genies darunter, die alles, Gottheit und Menschheit, tausendmal durch- und nachgeäfft haben, anders sind als ich? Was sie und die Weltleute noch reell erhält, das ist der Hunger nach Gold und nach Lob. . . . Die Affen sind Genies unter dem Vieh; und die Genies sind Affen im ästhetischen Nachmachen, in der Herzlosigkeit, Bosheit, Schadenfreude Wollust und — Lustigkeit." Er erzählt, wie er, ohne selbst etwas anderes als einen aus Langeweile entspringenden Trieb zu empfinden, die Schwester seines Freundes berückt hat: „Ich verlor nichts — in mir ist keine Unschuld — ich gewann nichts — ich hasse die Sinnenlust; der schwarze Schatten, den Einige Reue nennen, fuhr breit hinter den weggelaufenen bunten Lustbildern der Zauberlaterne nach; aber ist das Schwarze weniger optisch als das Bunte?"

Wer nur dies kurze Zitat aus Jean Pauls dickem, vierbändigem Romane achtsam liest, wird erkennen, wie hier wieder eine Verbindungslinie zwischen dem Leben und der Kunst gezogen ist. Unwillkürlich, aber höchst bedeutungsvoll, gebraucht Roquairol die Natur des produzierenden Künstlers als Symbol der seinigen, und die Ausdrücke „ausgehöhlt von phantastischem Feuer" und „Herzens-Idealismus" (dasselbe was ich Subjektivismus genannt habe) sind so scharf bezeichnend, als wären sie geradezu kategorisch gewählt. Ja, so sehr war der Dichter sich dessen bewußt, was er schildern wollte, daß er, nachdem Roquairol sein letztes und abscheulichstes Verbrechen verübt,

nachdem er, sich für Albano, den Helden ausgebend, dessen Geliebte Linda im Dunkel der Nacht besucht hat, ihn auf der Bühne sterben, ihn sich selbst während der Darstellung einer Rolle, die mit einem Selbstmorde endet, erschießen läßt, noch bis zum letzten Augenblicke in der Welt des Scheines und Spieles lebend, Wirklichkeit und Phantasie verwechselnd oder vermischend.

Ward es nicht die Losung des nachfolgenden Geschlechtes, die Wirklichkeit phantastisch oder poetisch zu gestalten? Es war die Aufgabe, welche es sich stellte, und welche es in seiner ganzen Produktion zu lösen suchte; das Streben nach dieser Lösung erklärt und entschuldigt seine Verirrungen, wo es eine Umgestaltung der Wirklichkeit skizziert, wie z. B. in Schlegels „Lucinde“.

Das große Problem von dem Verhältnisse zwischen der Poesie und dem Leben, die Verzweiflung über ihre tiefe, bittere Disharmonie, das rastlose Suchen nach einer Versöhnung ist der geheime Hintergrund der ganzen deutschen Litteraturgruppe von der Zeit der Sturm- und Drang-Periode bis zum Ende der Romantik. Um sowohl die „Lucinde“ wie den „Lovell“ zu verstehen, muß man daher zurückgreifen. Beide versteht man besser durch Jean Pauls „Titan“, Lovell durch den Titaniden Roquairol, Lucinde durch die Titanide Linda.

VI.

Die sozialen Versuche der Romantiker. Fr. Schlegel's „Lucinde“.

Im Juni 1801 stand ein junger Mann auf einem Katheder in Jena, um für die Erlangung des Doktorgrades zu disputieren. Man chikanierte ihn aus allen Kräften, ja, was unerhört war, man nötigte ihm Opponenten auf. Der Eine, übrigens ein fader Gesell, suchte sich an ihm zum Ritter zu schlagen und bemerkte: „In tractatu tuo erotico Lucinda dixisti etc. etc.“, worauf der Doktorand trocken damit erwi-

derte, daß er den Opponenten einen Narren nannte. Es entstand Aufruhr und Skandal und einer der Professoren erklärte, daß in dreißig Jahren kein solches scandalum den philosophischen Schauplatz profaniert habe. Der Doktorand antwortete, daß in dreißig Jahren Niemand so behandelt worden sei. Dieser Doktorand war Friedrich Schlegel, damals so gefürchtet wegen seiner schrecklichen Ansichten, daß man ihm bisweilen nicht in einer Stadt zu übernachten erlaubte. In einem Reskript des Churfürstlich Hannoverschen Universitäts-Kuratoriums an den Prorektor zu Göttingen vom 26. September 1800 lesen wir: „Sollte der Bruder des Professors, der durch seine sittenverderblichen Schriften berüchtigte Friedrich Schlegel sich dort einfinden, um sich einige Zeit daselbst aufzuhalten, so ist Selbigem Solches nicht zu erlauben, sondern ihm die Bedeutung zu thun, daß er Göttingen zu verlassen habe."

Das heißt strenge Justiz. — Und all dieser Lärm um „Lucinde"!

Nicht durch ihre dichterische Kraft ist „Lucinde" eines der Hauptwerke der Romantiker — denn so viel auch in diesem Buche von der „Empfindung des Fleisches" die Rede ist, wird man doch kein Fleisch und Blut, keine wahre Plastik darin finden; eben so wenig durch Tiefe der Gedanken — es ist mehr Philosophie in den wenigen paradoxen Blättern enthalten, die Schopenhauer unter dem Titel „Metaphysik der Liebe" geschrieben hat, als in der ganzen anspruchsvollen „Lucinde"; nicht einmal durch einen genialen bacchantischen Naturjubel — vergleicht man sie mit Heinses von südlicher Lebenslust glühendem „Ardinghello" so sieht man, wie bleich und doktrinär sie ist.

Aber das Buch hat seinen Wert als Manifest und Programm. Seine Hauptidee ist, die Einheit und Harmonie des Lebens zu verkünden, wie sie sich am sichtbarsten und faßlichsten in der erotischen Begeisterung offenbart, welche dem geistigen Gefühl einen sinnlichen Ausdruck giebt und umgekehrt die sinnliche Lust vergeistigt. Was es schildern will, ist die Umwandlung des wirklichen Lebens in Poesie, in Kunst, in

das freie Schiller'sche „Spiel" der Kräfte, in ein träumendes, in stets befriedigter Sehnsucht aufgehendes Leben, in welchem der Mensch keinen Zweck hat, noch nach Zwecken handelt, sondern eingeweiht ist in die Geheimnisse der Natur und „die Klage der Nachtigall und das Lächeln der Neugeborenen versteht, und was auf Blumen wie an Sternen sich in geheimer Bilderschrift bedeutsam offenbart".

Man versteht nichts von diesem Buche, wenn man, wie Kierkegaard, mit einer Reihe dogmatischer Kastelle im Rücken, sich mit dem Ausrufe auf dasselbe stürzt: „Was es will, ist die nackte Sinnlichkeit, worin der Geist ein negiertes Moment ist; was es bekämpft, ist jene Geistigkeit, in welcher die Sinnlichkeit ein einbegriffener Moment ist." Man begreift kaum die Blindheit, welche erforderlich ist, um dergleichen zu schreiben; doch die Orthodoxie sorgt ja für gute Scheuklappen. Und man versteht dies Buch auch nicht ganz, so lange man, wie Gutzkow, in demselben nur eine Doktrin von der Berechtigung der freien Liebe, oder, wie Schleiermacher, einen Protest wider die absolute Geistigkeit und eine Zurückweisung des affektierten Verneinens und Wegleugnens von Fleisch und Blut erblickt. Der Grundgedanke des Buches ist eben die romantische Lehre von der Identität von Leben und Poesie. Allein, ist auch dieser erste Gedanke der Kern des Buches, so ist doch die Form desselben von der Art, daß sie ausdrücklich darauf ausgeht, die Lorbeeren des Skandals zu ernten.

Sympathisch wirkt zwar die Kühnheit, der Trotz, mit welchem der herausfordernde Ton angeschlagen wird, der Mut, mit welchem der Verfasser sich aus Ueberzeugung allen Angriffen, allen persönlichen Verspottungen und Verleumdungen seines Privatlebens aussetzte, die zu erwarten waren. Anerkennenswert ist die Sicherheit, mit welcher hier auf einem sehr kleinen Raume alle Ansichten und Stichwörter der Romantik vereinigt sind, so daß man mit Leichtigkeit in diesem Buche alle Tendenzen, welche sonst auf viele Personen verteilt sind, fächerförmig von einem Mittelpunkte sich ausbreiten sehen kann. Allein widerwärtig ist die künstlerische Ohnmacht, von welcher dieser Roman, der im Grunde nur ein Entwurf

ist, Zeugnis giebt, die vielen Anläufe, welche zu nichts führen, und die ganze marklose Selbstvergötterung, welche ihre Unfruchtbarkeit dadurch zu verhehlen sucht, daß sie eine künstliche und ungesunde Hitze erzeugt, um darin ihre Windeier auszubrüten. Karoline Schlegel hat uns folgendes beißende Epigramm aufbewahrt, das damals gegen das Buch gerichtet ward:

Der Pedantismus bat die Phantasie
Um einen Kuß; sie wies ihn an die Sünde;
Frech, ohne Kraft, umarmt er die,
Und sie genas von einem toten Kinde,
Genannt Lucinde.

Abgesehen von dem Wort „Sünde", das nicht hierher, gehört — denn Lucinde versündigt sich nur gegen den guten Geschmack und gegen die wahre Poesie, — habe ich nichts gegen diesen sanglanten Spott einzuwenden.

Zutiefst in der „Lucinde" liegt wieder der Subjektivismus, der Eigenwille als die Willkür, welche zu allem Möglichen werden kann, zur Revolution, zur Frechheit, zum Dogmatismus, zur Reaktion, weil sie von Anbeginn an keine Macht geknüpft ist, weil das Ich nicht im Dienste irgendeiner Idee arbeitet, welche seinem Streben Festigkeit und Wert verleihen könnte: weder im Dienste des Fortschritts, noch der Freiheit. Die Willkür, welche in der Kunst zu der von Friedrich Schlegel erfundenen „Ironie", dem Schweben des Künstlers über seinem Stoffe, seinem freien Spiel mit dem Stoffe, in der Poesie bestimmter zum Prinzipe von der reinen Form wird, welche sich beständig über ihren eigenen Inhalt lustig macht und ihre eigene Illusion zerstört, diese Willkür wird auf dem Gebiete der Wirklichkeit zu einer Ironie, welche die Daseinsweise der Hochbegabten, die genial-paradoxe Weise der Geistesaristokraten ist, ihr Leben auszukosten. Diese Ironie ist ein Rätsel für die Profanen, „denen das Organ dazu mangelt." Sie ist „die freieste aller Lizenzen" (ein Ausdruck, der ja auch der Poesie angehört), weil man durch sie sich über sich selbst weg und hinaus setzt; aber doch ist sie die am meisten an das Gesetz gebundene; denn sie ist — heißt es — unbedingt und

notwendig. Sie ist eine beständige Selbstparodie, unverständlich für die „harmonisch Platten“ (ein Ausdruck, welchen die Romantiker stets von Denen gebrauchen, die sich in einer trivialen Harmonie beruhigt finden); denn diese nehmen ihren Ernst für Scherz und ihren Scherz für Ernst.

Nicht bloß dem Namen nach ist daher diese Ironie völlig der Kierkegaard'schen gleich, welche ebenfalls aristokratisch „darauf ausgeht, mißverstanden zu werden.“ Die Unmittelbarkeit des genialen Ich, „die Subjektivität,“ ist also die Wahrheit, wenn auch nicht so, wie Kierkergaard es verstanden haben will, aber doch so, daß die Subjektivität alle nach außen hin gültigen Bestimmungen in ihrer Macht hat und zum Aergernis und Staunen der Welt sich stets in der Form von Paradoxen äußert. Die Ironie ist „die göttliche Frechheit.“ Die so aufgefaßte Frechheit ist eine allseitige Möglichkeit. Sie ist die Freiheit von Vorurteilen, aber sie eröffnet, rein formell wie sie ist, der frechsten Behauptung aller möglichen Vorurteile einen Gesichtskreis. Sie ist, so wird uns gesagt, leichter erreichbar für das Weib, als für den Mann. „Wie die weibliche Kleidung vor der männlichen, so hat auch der weibliche Geist vor dem männlichen den Vorzug, daß man sich da durch eine einzige kühne Kombination über alle Vorurteile der Kultur und bürgerlichen Konventionen wegsetzen und mit einem Male mitten im Stande der Unschuld und im Schoß der Natur befinden kann.“ Schoß der Natur! Man höre, wie Rousseausche Töne selbst in dieser leichtfertigen Fanfare spuken! Es klingt, als würde die Reveille zur Revolution geblasen — in Wirklichkeit wird nur die Reaktion eingeläutet. Rousseau predigte die Rückkehr zum Naturzustande, wo die Menschen nackt in den Urwäldern umher liefen und sich von Eichelkost nährten. Schelling wollte die Entwickelung zur Urzeit zurück führen, wo die Menschheit noch nicht durch den Sündenfall verderbt worden war. Friedrich Schlegel bläst revolutionäre Melodien auf dem großen romantischen Wunderhorn. Aber, wie es in „Des Knaben Wunderhorn“ heißt:

„Es blies ein Jäger wohl in sein Horn —
Und alles, was er blies, das war verlorn."

Es führt nicht zur Geistesfreiheit, es führt nur zu erhöhtem Genusse. Alles, auch die Wollust, wird in Kunst verwandelt. Wie die romantische Poesie, Poesie in zweiter Potenz, Poesie über Poesie, raffinierte Poesie ist, so ist die Liebe für den Romantiker raffinierte Liebe, „Liebeskunst." Die verschiedenen Grade der höheren Sinnlichkeit werden hier bezeichnet und in ein System gebracht; ich verweise auf das Buch, das nicht, wie „Ardinghello," üppige Bilder giebt, sondern eine trockene, pedantische Theorie, deren leere Rahmen auszufüllen der Erfahrung und Phantasie des Lesers überlassen bleibt. Die Frechheit ist genauer bezeichnet Faulheit, der geniale Müßiggang. Der Müßiggang wird „die Lebensluft der Unschuld und Begeisterung" genannt. In seiner höchsten Potenz wird er zum Vegetieren: „Das höchste, vollendetste Leben ist ja Nichts, als ein reines Vegetieren." Die Pflanze erscheint als „die sittlichste und schönste unter allen Formen der Natur." Man kehrt in solchem Grade zur Natur zurück, daß man zur Pflanze zurück kehrt. Der ruhende Genuß im reinen Vegetieren des ewig dauernden Augenblicks würde das Höchste sein. „Ich dachte," sagt Julius zu Lucinde, „ernstlich über die Möglichkeit einer dauernden Umarmung nach. Ich sann auf Mittel, unser Beisammensein zu verlängern." Aber da nun die Genialität, welche keiner Mühe und Anstrengung bedarf, und die Wollust, welche die in sich selbst ruhende Seligkeit ist, nichts mit Zweck oder Handlung oder Nutzen zu schaffen haben, so wird jenes dolce far niente der Gipfelpunkt des Lebens, und die Absicht, welche zu planmäßigem Handeln führt, wird als lächerlich und philiströs verfolgt. Die Hauptstelle hierüber in der „Lucinde" lautet so: „Der Fleiß und der Nutzen sind die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren." Ja, gewiß sind sie das! Der Fleiß und der Nutzen versperren den Rückweg zu allen Paradiesen, die hinter uns liegen. Deshalb sind sie uns heilig! Der Nutzen

ist für uns eben das Gute, und was ist der Fleiß im Dienste des Nützlichen anders, als der Inbegriff aller Tugenden, was ist er anders, als die Resignation gegenüber zerstreuenden Genüssen, die Begeisterung und die Kraft, womit das Gute errungen und ausgeführt wird!

Der Rückweg zur Vollkommenheit ist in der Kunst das Zurückstreben zur genialen Willkür des Künstlers, zu dem Punkte, wo er das Eine und auch ein ganz Anderes, geradezu Entgegengesetztes thun kann; im Leben ist er der Rückweg des Müßiggangs, — denn wer müßig ist, schreitet zurück, — der Rückweg zum genießenden Vegetieren; in der Wissenschaft ist er der Rückweg zum unmittelbaren Glauben, welcher Glaube von Schlegel wieder als Religion bestimmt wird, eine Religion, die wieder zum Katholizismus zurück führt. Was Natur und Geschichte betrifft, so ist er der Rückweg zum Zustande des paradiesischen Urvolks.*) So erklärt es sich eben aus der Grundidee der Romantik – dem Rückwege, — daß sogar die himmelstürmende „Lucinde", wie alle übrigen Himmelstürmereien der Romantiker nicht die geringste praktische Wirkung hatten. „Laßt uns radikaler das Schlechte nun töten!" singt Henrik Ibsen. Ich möchte lieber ruhig und leidenschaftslos sagen: Laßt uns die Probleme wieder in neuer Form aufnehmen und sie auf andere Weise behandeln, wir, die wir fest entschlossen sind, nicht rückwärts, sondern vorwärts zu schreiten!

6.

Die romantische Zwecklosigkeit. „Lucinde."

Man findet also in der „Lucinde" gleichsam in nuce all' jene Lehrsätze, welche später in der Geschichte der Romantik entwickelt und exemplifiziert werden. In einer Abhandlung wie der über „den Wechselbetrieb" von dem Aest-

*) A. Ruge, Gesammelte Schriften. Bd. I, S. 328 ff.

hetiker in Kierkegaards „Entweder — Oder“ ist der Müßiggang in ein System gebracht: „Man übernehme nie irgend ein Berufsgeschäft. Thut man es, so wird man ein schlechter und rechter Massen-Peter, ein winziger kleiner Zapfen in der Maschine des Staatskörpers; man hört auf, selbst der Betriebs-Herr zu sein. . . . Wenn man sich auch der Berufsgeschäfte enthält, soll man doch nicht unthätig sein, sondern Gewicht auf all' solche Beschäftigung legen, welche mit Müßiggang identisch ist. . . . In der Willkür liegt das ganze Geheimnis. Man glaubt, es sei keine Kunst, willkürlich zu handeln, daß man sich nicht selbst dabei verirrt, sondern selbst Genuß davon hat.“

Müßiggang, Willkür, Genuß! Da haben wir das Kleeblatt. Wir finden es überall auf dem romantischen Felde. In einem Buche wie Eichendorffs „Leben eines Taugenichts“ werden der Müßiggang und die Zwecklosigkeit in der Gestalt des Helden idealisiert und verherrlicht. Und die Zwecklosigkeit ist ein Hauptpunkt, den man vor allem nicht übersehen darf. Die Zwecklosigkeit ist ein anderer Ausdruck für die romantische Genialität. „Absichten haben,“ sagt Julius zu Lucinde, „nach Absichten handeln, und Absichten mit Absichten zu neuer Absicht künstlich verweben, diese Unart ist so tief in die närrische Natur des gottähnlichen Menschen eingewurzelt, daß er sich's nun ordentlich vorsetzen und zur Absicht machen muß, wenn er sich einmal ohne alle Absicht auf dem innern Strom ewig fließender Bilder und Gefühle frei bewegen will. . . . O! es ist wahr, meine Freundin, der Mensch ist von Natur eine ernsthafte Bestie.“

Selbst der streng christliche Kierkegaard sagt Betreffs dieser Aussprüche: „Um Schlegel nicht Unrecht zu thun, muß man sich der vielen Verkehrtheiten erinnern, welche sich in so mancherlei Lebensverhältnisse eingeschlichen hatten und namentlich unermüdlich bestrebt gewesen waren, die Liebe so zahm, so wohlabgerichtet, so schleppend, so träge, so nützlich und brauchbar wie irgend ein sonstiges Haustier, kurz gesagt, so unerotisch wie möglich zu machen. . . . Es giebt eine sehr beschränkte Ernsthaftigkeit, eine Zweckmäßigkeit, eine jämmerliche

Teleologie, welche viele Menschen abgöttisch verehren, die jedes unendliche Streben als ihr rechtmäßiges Opfer verlangt. Die Liebe ist solchermaßen nichts in und an sich selbst, sondern wird erst etwas durch die Absicht, womit sie in die Kleinlichkeit eingeordnet wird, die auf dem Privattheater der Familien Furore macht.“ Man darf vielleicht schließen, daß diese Ausdrücke Kierkegaards von der zahmen, wohlabgerichteten, trägen und nützlichen Haustier-Liebe eine besonders passende Anwendung hätten in Deutschland finden können, das zu jener Zeit sicherlich der Sitz der altmodischen Weiblichkeit war. Tiecks satirische Ausfälle in seinen Lustspielen zielen zuweilen in ähnlicher Richtung. So beklagt in seinem „Däumchen“ ein Ehemann sich über die ewige Strickluft seiner Frau, die ihm keine Ruhe lasse, — ein Motiv, das man fast nur in Deutschland verstehen kann, wo die Damen sich noch heut zu Tage mit dem Strickzeug in der Hand selbst an öffentlichen Vergnügungsorten, wie z. B. in Dresdener Konzertlokalen, einfinden. Herr Semmelziege sagt bei Tieck:

Des Hauses Sorge nahm zu sehr den Sinn ihr ein,
Die Sauberkeit, das Porzellan, die Wäsche gar;
Wenn ich ihr wohl von meiner ew'gen Liebe sprach,
Nahm sie der Bürste vielbehaartes Brett zur Hand,
Um meinem Rock die Fäden abzukehren still!

— — — — — — — — — — — — — —

Doch hätt' ich gern geduldet Alles, außer Eins:
Daß, wo sie stand und wo sie ging, auswärts, im Haus,
Auch im Konzert, wenn Tongewirr die Schöpfung schuf,

— — — — — — — — — — — — — —

Da zaspelnd, haspelnd, heftig rauschend nimmer still,
Ellnbogen fliegend, schlagend Seiten und Geripp,
Sie immerdar den Strickstrumpf eifrig handgehabt.

Drollig wird diese Satire, wo sie freiwillig oder unfreiwillig wie eine Parodie der bekannten römischen Elegie aussieht, in welcher Goethe seiner Geliebten das Maß des Hexameters „leise mit fingernder Hand“ auf den Rücken zählt:

Einst als des Torus heilig Lager uns umfing,
Am Himmel glanzvoll prangte Lunas keuscher Schein,
Der goldnen Aphrodite Gab' erwünschend mir,
Von silberweißen Armen ich umflochten lag,
Schon denkend, welch ein Wunderkind so holder Nacht,
Welch Vaterlandserretter, kraftgepanzert, soll
Den zarten Leib entsprießen nach der Horen Tanz,
Fühl' ich am Rücken hinter mir gar sanften Schlag;
Da wähn ich, Liebsgekose neckt die Schulter mir,
Und lächle fromm die süße Braut und innig an:
Bald naht mir der Enttäuschung grauser Höllenschmerz,
Das Strickzeug tanzt auf meinem Rücken thätig fort,
Ja, stand das Werk just in der Ferse Beugung, wo
Der Kundigste, ob vielem Zählen, selber pfuscht.

Gegenüber einer solchen Pflege des Nützlichen begreift man die Anempfehlung der Zwecklosigkeit.

Aber die Zwecklosigkeit hängt mit dem Müßiggang zusammen. „Nur Italiener," heißt es, „wissen zu gehen, und nur die im Orient verstehen zu liegen; wo hat sich aber der Geist zarter und süßer gebildet als in Indien? Und unter allen Himmelsstrichen ist es das Recht des Müßiggangs, was Vornehme und Gemeine unterscheidet, und das eigentliche Prinzip des Adels."

Diese letzte Aeußerung ist zwar nichtswürdig, aber durch ihren Zynismus um so bezeichnender. Das ist die Art, wie die Romantik sich zur großen Masse der Menschheit stellt. Die Mittel zum Nichtsthun zu besitzen, ist für sie der rechte Adelsbrief. Die, welche brotlose Künste treiben und von anderen ernährt werden, Könige und Ritter, wie in Fouqués und Ingemanns Romanen, Künstler und Poeten, wie bei Novalis und Tieck, sind ihre Helden. Sie sondert sich ab von der Menge. Sie will nichts für diese thun, sie hat nur ihre Auserwählten vor Augen. Der Held und die Heldin in „Lucinde" sind der geniale Künstler und das geniale Weib; nur die Natur- oder die Kunst-Ehe zwischen ihnen wird verherrlicht. Daher fragt auch Julius seine Geliebte, ob ihr Kind, wenn es eine Tochter wäre, für das Porträt oder für die Landschaft erzogen werden solle. Nur als Mitglied der Künstlergilde hat sie für die Eltern Interesse. Wir, die wir

heutigen Tages nach Wirklichkeit dürsten, wir wollen das Unrecht abgeschafft wissen, daß die Poesie nur unter Dichter und Maler verteilt wird. Wir wollen den Kreis ihrer Günstlinge erweitert, ja gesprengt sehen.

Man begreift also leicht, weshalb „Lucinde“ kein soziales Resultat haben konnte. Aber enthielt sie auch keinen praktischen Keim, und war sie auch zu marklos, um irgend eine Art von Reform bewirken zu können, so lag dem Buche doch eine Praxis zu Grunde.

Werfen wir zuerst einen Blick auf die Gestalten des Buches, dann auf die wirklichen Gestalten, welche hinter ihnen stehen.

Auf einem Hintergrund der tiefsten Verachtung aller Prosa der Wirklichkeit und aller bürgerlichen Verhältnisse der Gesellschaft zeichnen die Hauptpersonen des Buches sich wie redende Silhouetten ab. Das Werk schämt sich nicht seiner erotischen Lehre, es fühlt sich in seiner Reinheit erhaben über dem Urteil der Menge: „Nicht der königliche Adler allein darf das Gekrächze der Raben verachten; auch der Schwan ist stolz und nimmt es nicht wahr. Ihn kümmert nichts, als daß der Glanz seiner weißen Fittiche rein bleibe. Er sinnt nur darauf, sich an den Schoß der Leda zu schmiegen, ohne ihn zu verletzen, und Alles, was sterblich ist an ihm, in Gesänge auszuhauchen.“

Das Bild ist hübsch und kühn; aber ist es wahr? Leda und der Schwan sind auf so vielfache Weise behandelt worden.

Julius ist ein zerrissener junger Mann, natürlich Künstler, über den wir in den „Lehrjahren der Männlichkeit“ (einem Abschnitte, welcher enthält, was Flaubert „l'éducation sentimentale nennt) als bezeichnendsten Zug erfahren, daß er Pharao mit dem Anscheine der heftigsten Leidenschaft spielen und doch zerstreut und abwesend sein, daß er in einem Augenblicke von Hitze alles wagen und, so bald es verloren war, sich gleichgültig wegwenden konnte. Vermag dieser Charakterzug uns auch keine Bewunderung zu entlocken, so malt er doch ziemlich gut eine genußsüchtige und ausgebrannte Natur, die ohne kräftigen Handlungstrieb Reizmittel in einem schlaffen,

kalt verzweifelten Müßiggange sucht. Seine Entwickelungsgeschichte wird, wie es bei derjenigen sehr junger Menschen so häufig der Fall ist, ausschließlich durch eine Reihe von Frauennamen bezeichnet. Die betreffenden Frauen werden flüchtig, wie mit einem Bleistift in ein Album, skizziert; nur eins dieser vorbereitenden Bilder ist etwas mehr ausgeführt, das Porträt einer in orientalischem Vegetieren vollständig aufgegangenen Kameliendame, die als Kameliendame sich durch eine aufrichtige Liebe aus ihrer Sphäre erhebt und stirbt, weil sie nicht verstanden wird oder keinen Glauben findet. Sie scheidet durch Selbstmord mit einem brillanten Bühnenabgange aus dem Leben und scheint, wie sie geschildert wird, in ihrem Boudoir sitzend, von großen Spiegeln umgeben, mit den Händen im Schoße, das Bild der ästhetischen Betäubung, des Selbstverlustes und der Selbstbespiegelung, in welchem die Romantik aufging, lebendig zu verkörpern.

Nachdem er eine Menge durchgehends tief widerwärtiger erotischer Stadien durchlaufen hat, lernt Julius endlich sein weibliches Gegenbild Lucinde kennen, deren Eindruck nicht mehr erlischt. „Er traf in ihr eine junge Künstlerin [versteht sich!], welche das Schöne gleich ihm leidenschaftlich verehrte, die Einsamkeit und die Natur eben so zu lieben schien. In ihren Landschaften sah und fühlte man den lebendigen Hauch wahrer Luft, es war immer ein ganzer Blick . . . . Sie trieb die Malerei nicht wie ein Gewerbe oder eine Kunst [nur kein Ernst! nur kein Nutzen!], sondern blos aus Lust und Liebe [Dilettantismus und Ironie!], und warf jede Ansicht nach Zeit und Laune mit der Feder oder mit Wasserfarben aufs Papier. Zum Oel hatte es ihr an Geduld und an Fleiß gefehlt [nur kein Fleiß!] . . . Lucinde hatte einen entschiedenen Hang zum Romantischen [natürlich! sie ist ja pure Romantik]. Auch war sie von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer eigenen selbstgedachten und selbstgebildeten. . . . Auch hatte sie in kühner Entschlossenheit alle Rücksichten und alle Bande zerrissen und lebte völlig frei und unabhängig.“ Von dem Zeitpunkte an, wo Julius sie kennen lernt, wird auch seine Kunst wärmer und seelen-

voller. Er malt das Nackte „in einem Strom von beseelendem Licht," seine Gestalten „schienen beseelte Pflanzen in der gottähnlichen Gestalt des Menschen."

Leicht und melodisch, in stets geweckter und befriedigter Sehnsucht, fließt für Julius und Lucinde das Leben dahin, „wie ein schöner Gesang." Die Handlung spielt gleichsam in einem Atelier, wo die Staffelei neben dem Alkoven steht. Lucinde wird Mutter, und dadurch in die „Naturehe" eingeweiht. „Was vorher war zwischen uns, ist nur Liebe gewesen und Leidenschaft. Nun hat uns die Natur inniger verbunden." Die Geburt des Kindes giebt dem Paare „das Bürgerrecht im Stande der Natur," vermutlich das Rousseau'sche, das einzige, worauf sie Wert gelegt zu haben scheinen. Soziale und politische Rechte sind den Romantikern eben so gleichgültig, wie in Dänemark dem Pseudonym Kierkegaard's, welcher meint, man müsse froh sein, daß sich jemand finde, der regieren möge, damit wir Andern frei sein können.

7.

Die der „Lucinde" entsprechende Wirklichkeit.

Hinter dieser zweifelhaften Produktion lag indeß eine Wirklichkeit mit kräftigeren Umrissen. Das Jugendleben des Helden stimmte, wie Friedrich Schlegel's Briefe beweisen, ziemlich genau mit dem des Verfassers überein. Berlin war damals noch nicht pietistisch, sondern nach Zeugnissen der Zeitgenossen ein wahrer Venusberg, dem keiner sich ungestraft nähern durfte. Das Beispiel des Thrones heiligte jegliche Freiheit in den Sitten. Die Begeisterung für Kunst und schöne Litteratur verdrängte und ersetzte die unlängst so mächtige offizielle Moral, welche man abzuschütteln suchte.

Im Herbst 1799, demselben Jahre, wo „Lucinde" erschien, schreibt Friedrich Schlegel an Schleiermacher: „Da die Menschen es so grimmig treiben mit ihrem Wesen, so hat Schelling einen neuen Anfall von seinem alten Enthusiasmus für die

Irreligion bekommen, worin ich ihn denn aus allen Kräften bestätigte. Drob hat er ein Epikurisch Glaubensbekenntnis in Hans Sachs-Goethischer Manier entworfen." Es war der „Widerporst."

Kann es fürwahr nicht länger ertragen,
Muß wieder einmal um mich schlagen,
Wieder mich rühren mit allen Sinnen,
So mir dachten zu entrinnen
Von den hohen, überirdischen Lehren,
Dazu sie mich wollten mit Gewalt bekehren.
Darum, so will auch ich bekennen,
Wie ich in mir es fühle brennen,
Wie mir's in allen Adern schwillt,
Mein Wort so Viel wie anderes gilt,
Da ich in bös' und guten Stunden,
Mich habe gar trefflich befunden,
Seit ich gekommen ins Klare,
Die Materie sei das einzig Wahre.
Halte nichts vom Unsichtbaren,
Halt' mich allein am Offenbaren,
Was ich kann riechen, schmecken, fühlen,
Mit allen Sinnen drinnen wühlen.
Mein' einzig' Religion ist die,
Daß ich liebe ein schönes Knie,
Volle Brust und schlanke Hüften,
Dazu Blumen mit süßen Düften,
Aller Lust volle Nährung,
Aller Liebe süße Gewährung.
Drum sollt's eine Religion noch geben
(Ob ich gleich kann ohne solche leben),
Könnte mir vor den andern allen
Nur die katholische gefallen,
Wie sie war in den alten Zeiten,
Da es gab weder Zanken noch Streiten,
Waren alle ein Mus und Kuchen,
Thäten's nicht in der Ferne suchen,
Thäten nicht nach dem Himmel gaffen,
Hatten von Gott 'nen lebendgen Affen,
Hielten die Erde für's Centrum der Welt,
Zum Centrum der Erde Rom bestellt,
Darin der Statthalter residirt
Und der Weltteile Scepter führt,
Und lebten die Laien und die Pfaffen,
Zusammen wie im Land der Schlaraffen,

Dazu sie im hohen Himmelshaus,
Selber lebten in Saus und Braus.
War ein täglich Hochzeithalten
Zwischen der Jungfrau und dem Alten*)

Ein solches Gedicht von solcher Hand ist ein wahrhaftes Dokument über den Zeitgeist, und sehr lehrreich ist es zu sehen, daß, während Wilhelm Schlegel sich auf Goethes Rat der Aufnahme des Gedichts im „Athenäum" widersetzt, der eigentliche Angegriffene, Novalis, darüber schreibt! „Weshalb der „Widerporst" nicht gedruckt werden soll, kann ich nicht recht einsehen. Der Atheism müßt es sein? — aber denkt doch nur an die Götter Griechenlands. Schade wär's."

Die Mode war revolutionär: die Brust stark entblößt, die Kleider orientalisch weit. Der Ton unter den hervorragendsten jungen Frauen war äußerst frei. Von keiner wird zu jener Zeit wegen ihrer Schönheit mehr gesprochen, als von der jungen entzückenden Pauline Wiesel, die mit einem geistreichen Zyniker und Materialisten verheiratet ist, dessen Skeptizismus einen tiefen und störenden Eindruck auf den jungen Tieck ausübt, dem er als Modell zu seinem Abdallah und Lovell gedient hat. Sie war eine der vielen Geliebten des jungen und kühnen Prinzen Louis Ferdinand; für sie hatte er jedoch eine echte Leidenschaft gefaßt, die uns noch aus seinen Briefen entgegenlodert. Ein Zeitgenosse schreibt von ihr: „Ich betrachte sie durchaus wie ein Phänomen der griechischen Mythologie" Alexander von Humboldt ging zwölf Meilen zu Fuße, um sie zu sehen. Charakteristisch für den Zeitgeist ist es, daß das Verhältnis, durch welches Pauline Wiesel ihren Ruf aufs Spiel setzte, nicht die geringste Mißbilligung bei ihren intelligenten Freundinnen fand, z. B. nicht einmal bei der sonst so durchaus unbescholtenen Rahel. Diese ist nicht sehr weit davon entfernt, sie zu beneiden. Sie schreibt als junges Mädchen selbst einmal mißmutig: „Lauter Mittel zu leben, lauter Anstalten dazu, und nie darf man leben, nie

*) Plitt, Aus Schelling's Leben. Bd. I, S. 282.

gelange ich dazu, und wenn man sich's einmal erdreistet, so hat man die elende Welt, die ganze Welt gegen sich!"

Aber das Original zur „Lucinde" war doch mehr wert als ihr Porträt, und größer angelegt. Sie gehörte demselben Kreise an, dem Kreise junger, geistvoller Jüdinnen, welche zu jener Zeit die freieste und höchste Bildung repräsentirten, und deren historische Bedeutung darin besteht, daß sie damals noch den einzigen Kreis bildeten, in welchem Goethe's Ruf absolut feststand und ein wahrer Goethe-Kultus herrschte.*) Die begabtesten dieser jungen Frauen waren die klarsehende, feinfühlige, Geistesfunken versprühende Rahel Levin, später Varnhagens Gattin, die schöne, aufgeweckte und kenntnisreiche Henriette, mit dem Arzte Markus Herz vermählt, und endlich Moses Mendelssohn's kluge, selbständige Tochter Dorothea, welche aus Fügsamkeit gegen ihre Eltern dem Bankier Veit ihre Hand gereicht hatte, aber in einer geistig unbefriedigten Ehe mit ihm lebte. Sie war das Modell zur Lucinde. Nicht durch äußere Schönheit, sondern durch ihren Witz und ihre leidenschaftlichen geistigen Interessen fesselte sie Friedrich Schlegel. Er war damals fünfundzwanzig, sie zweiunddreißig Jahre alt. In ihrem Wesen und Auftreten lag nichts Sinnliches oder Frivoles, sie hatte große, brennende Augen, und eine männliche Härte lag in ihren Zügen. In seinen Briefen an den Bruder rühmt er ihren „gediegenen Wert," sie ist, sagt er, „sehr einfach und hat für Nichts anders Sinn, als für Liebe, Musik, Witz und Philosophie." Im Jahre 1798 ließ Dorothea sich von ihrem Manne scheiden und folgte Schlegel nach Jena. „Uns bürgerlich zu verbinden," sagt sie in einem Briefe aus dieser Zeit, „ist eigentlich nie unsere Absicht gewesen, obgleich ich es schon lange nicht für möglich gehalten habe, daß etwas Anderes als der Tod uns trennen kann. Zwar widerstrebt es durchaus meinem Gefühl, Gegenwart und Zukunft ausgleichen und berechnen zu wollen, aber wenn die verhaßte Zeremonie die einzige Bedingung der Un-

*) Köpke, Tiecks Leben I. Seite 193.

zertrennlichkeit bliebe, so würde ich nach dem Gebot des Augenblicks handeln und meine liebsten Ideen vernichten.“

Kein Freund half mehr, das Verhältnis zwischen Friedrich und Dorothea zu ordnen, als ihr geistlicher Freund Schleiermacher. Auf keinen von Friedrich's Freunden hatte „Lucinde“ so gewaltigen Eindruck gemacht, wie auf ihn. Er war damals Prediger an der Charité-Kirche zu Berlin. Schon lange war er mit warmer Sympathie, ja mit Bewunderung Friedrich's Emanzipationsbestrebungen gefolgt.

In seiner Abhandlung über „Diotima“ sowohl, wie in seiner scharfen Beurteilung von Schiller's „Würde der Frauen“ hatte Friedrich der herkömmlichen Auffassung von der Gesellschaftsstellung des Weibes den Krieg erklärt. Er hatte die gewöhnliche Ehe verspottet, „wo die Eheleute in gegenseitiger Verachtung von einander leben, wo er in ihr nur ihr Geschlecht, sie in ihm seine bürgerliche Stellung, und Beide in den Kindern ihr Machwerk und Eigentum erblicken.“ Es handelte sich für ihn um die sittliche und geistliche Emanzipation des Weibes. Geist und Bildung, mit Begeisterung vereint, waren die Eigenschaften, welche in seinen Augen ein Weib liebenswürdig machten. Die landläufigen Vorstellungen von Weiblichkeit verhöhnte er. Mit Bitterkeit sprach er von der Dummheit und Schlechtigkeit der Männer, die von den Frauen Unschuld und Mangel an Bildung verlangten; so würden die Frauen zur Prüderie gezwungen, und Prüderie sei Prätension der Unschuld ohne Unschuld. Wahre Unschuld könne sich bei dem anderen Geschlechte sehr wohl mit Bildung vertragen. Sie sei vorhanden, wo Religion, Fähigkeit zur Begeisterung vorhanden sei. Daß daher eine schöne und edle Freidenkerei sich minder für Frauen, als für Männer gezieme, sei nur eine der vielen allgemein geltenden Plattheiten, welche durch Rousseau in Umlauf gekommen. „Die Knechtung der Frau“ sei ein Krebsschaden der Menschheit. Sein höchster schriftstellerischer Wunsch ist, wie er sich naiv ausdrückt, „eine Moral zu stiften.“ Als die erste sittliche Regung im Menschen bezeichnet er „Opposition wider das positive Gesetz und das konventionelle Recht.“

Schleiermacher's Fragment im „Athenäum": „Vernunftkatechismus für edle Frauen" betritt ganz diesen Weg und verlangt von den Frauen, daß sie sich von den Schranken ihres Geschlechtes freimachen sollen. Ja, so unglaublich es klingen mag: das oft zitirte Fr. Schlegel'sche Fragment, welches keinen gründlichen Einwand gegen eine Ehe à quatre für möglich hält, stammt (wie Haym nachgewiesen hat) wahrscheinlich aus Schleiermacher's Feder. Die Spitze desselben ist gegen die vielen gemeinen und unwahren Ehen, gegen „die mißlungenen Eheversuche" gerichtet, welche der Staat in seiner Verkehrtheit mit Gewalt zusammen zu halten sucht, und wodurch die Möglichkeit echter Ehen verhindert wird. Wie es in diesem Fragmente heißt, daß fast alle Ehen nur provisorische und entfernte Annäherungen an eine wirkliche Ehe seien, so sagt Schleiermacher selbst, daß viele Versuche nötig seien, und daß, „wenn man drei oder vier Paare zusammen nähme, recht gute Ehen zu Stande kommen könnten, falls man sie tauschen ließe."

Die tiefste Ursache, weshalb Schleiermacher sich gleich persönlich so warm Friedrich's und Dorothea's annahm, lag jedoch in seinen eigenen damaligen Lebensverhältnissen. Er hegte eine starke und lebhaft erwiderte Liebe zu Eleonore Grunow, welche in kinderloser und höchst unglücklicher Ehe mit einem Berliner Prediger lebte.

Er fand, daß viel Unbildung und Plattheit, wie Philiströses und Pharisäisches bei der Wut über „Lucinde" mit unterlief, die man zur selben Zeit herunter riß, wo man sich an Wielands und Crébillon's lüsternen Romanen köstlich amüsierte. „Das erinnert mich an die Hexenprozesse," sagt er, „wo Bosheit die Anklage formulierte und fromme Einfalt das Urteil vollzog."

Und was ihn besonders veranlaßte, eifrig für das verfolgte Paar Partei zu nehmen, war wie er sagt, der Umstand, daß die Klage, welche über die verletzte Decenz erhoben ward, bei den Meisten nur ein Vorwand war, um mittelst dieser Brücke der Privatperson Schlegel zu Leibe zu gehen.

Dorothea besaß eine kraftvolle Seele in einem schwachen

Leibe. Ohne Wanken ertrug sie Alles, was ihr Bruch mit der Gesellschaftsnorm auf sie herab beschwor, heimliche Verketzerung und öffentliche Beschimpfung durch Hindeutungen in den Angriffen auf „Lucinde." Sie bewies dem Manne ihrer Wahl die ausdauerndste Hingebung und die aufopferndste Treue. Sie teilt nicht allein seine Interessen und Bestrebungen, sondern erträgt seine Thorheiten und findet sich ohne Klage in die Launen des launenvollsten Liebhabers. Ja, noch mehr: eine ungewöhnliche Geistesfreiheit und Munterkeit verscheucht alle Schatten des Mißmuts um sie und Andere her. Ihr Lachen klingt lustig zwischen Schleiermacher's allzu subtile Reflexionen und Friedrich's transcendentale Ironie hinein.

So frei sie übrigens von weiblicher Empfindsamkeit ist, geht sie ganz auf in Bewunderung ihres Geliebten, und mit rührender Bescheidenheit ist sie stolz auf ihn. Als sie den Roman „Florentin" geschrieben hat, ein Buch, das, trotz aller seiner Schwächen, mehr schöpferische Kraft als irgend ein poetisches Erzeugnis Friedrich's enthält, ist sie vor Allem stolz darüber, daß sein Name als der des Herausgebers auf dem Titelblatte steht. Mit klopfendem Herzen und errötenden Wangen sendet sie Schleiermacher den ersten Band ihres Buches zur Durchsicht und lächelt über seine vielen roten Striche im Manuskripte. „Der Henker steht immer da, wo Accusativ und Dativ stehen sollten." Daß auch sie zu einer Zeit (gegen das Jahr 1800), wo alle Romantiker, selbst Schleiermacher und Schelling, poetische Sünden begingen, schriftstellern und dichten mußte, bezeichnet sie als zu dem deutsch-litterarischen Kreise der Romantiker gehörend, und in Wirklichkeit ist ihr Roman auch ein Ausdruck für alle herrschenden Ideen, eine Nachahmung Wilhelm Meister's und Franz Sternbald's, eine Verherrlichung der harmonisch Gebildeten, gegenüber den Gemeinen, des freien Vagabundenlebens, des Müßigganges, und des schönen Leichtsinns, der Zwecklosigkeit, die inmitten der prosaischen, realen Welt keine „Absichten" hat.

Dem Helden hat Dorothea Züge gegeben, welche augenscheinlich den Charaktereigenschaften Friedrichs entsprechen, wie sich diese in ihren bewundernden Frauenaugen ausnahmen.

Es heißt von ihm: „Mit dem sonderbarsten, oft zurückstoßenden Wesen weiß er es jedem recht zu machen und zieht jedes Herz an sich, ohne sich viel darum zu kümmern. Es hilft nichts, wenn man auch seinen ganzen Stolz dagegensetzt, man wird auf irgend eine Weise doch sein eigen. Oft ist es recht ärgerlich, daß man nicht widerstehen kann, da er selber nicht festzuhalten ist. Einmal scheint es, als verbände er mit den Worten noch einen andern Sinn, als den sie haben sollen; ein andermal macht er zu den schmeichelhaften Dingen, die ihm gesagt werden, ein gleichgültiges Gesicht, als müßte es eben nicht anders sein; dann freut ihn ganz wider Vermuten einmal ein absichtsloses Wort, das von ungefähr gesprochen wird; da weiß er immer einen ganz eigenen Sinn, ich weiß nicht, ob hineinzulegen oder herauszubringen . . . . Sie können aber denken, wie er oft in Gesellschaft damit Anstoß giebt."

So erinnern auch Florentins Bekenntnisse, besonders jrne, die sein zügelloses Leben als Jüngling in Venedig betreffen, an Friedrichs Jugenderlebnisse in Leipzig. Obschon Florentin Italiener ist, fühlt er sich von deutscher Kunst und deutschen Künstlern angezogen; er lernt selbst zeichnen und malen und ernährt sich bald als genialer romantischer Dilettant der Malerkunst, bald als nicht minder romantischer Spielmann, der von Dorf zu Dorf zieht. Ueber seine Abstammung schwebt ein Geheimnis. Er ist, wie er selbst sich nennt „der Arme, der Einsame, der Ausgestoßene, das Kind des Zufalls": „Mich treibt etwas Unnennbares vorwärts, was ich mein Schicksal nennen muß." Er flieht alle teuren Verhältnisse, die ihn fesseln würden: „Allein will ich den Fluch tragen, der über mich verhängt ist." *)

Es ist unnötig, im Einzelnen nachzuweisen, wie unschuldig und höchst romantisch diese Bezeichnungen sind.

Aber nichtsdestoweniger erhebt diese Frau sich über diesen Kreis. Nicht umsonst war sie die Tochter des klugen und nüchternen Mendelssohn.

---

*) Florentin S. 65. 80. 170. 195. 230. 310.

Sie möchte, sagt sie, sehr gerne in Friedrich einen Künstler sehen, aber recht lieb würde er ihr doch erst werden, wenn sie ihn als tüchtigen Bürger in einem rechten Staate sähe; ja, es kommt ihr vor, als ob das Wesen und Wollen all' ihrer revolutionären Freunde zum Litterarischen, zur Kritik und all' dem Zeug passe, wie ein Riese für ein Kinderbett; sie sagt, wenn es nach ihrem Kopfe ginge, so machte sie's wie Götz von Berlichingen, der nur zur Feder griff, um sich vom Gebrauche des Schwertes zu erholen.*)

Wir sehen hier wieder, was uns schon bei Frau von Kalb frappant entgegen trat, wie bei den Frauen dieser Periode eine männlichere und ungeteiltere Kraft, als bei den Männern, sich geltend macht, und wie sie beständig die Probleme, welche die Männer auf das litterarische Forum beschränkt halten wollen, auf das soziale hinausziehen möchten. Sie fühlen tiefer den Druck der Verhältnisse, sie sind minder geschwächt durch gelehrte Ueberkultur, und sie haben mehr praktischen Sinn und Blick, als die Männer um sie her.

Das erste größere Ereignis, welches an das seit Kurzem verbundene junge Paar herantritt, ist, daß Fichte zu ihnen kommt. Man hatte ihn bekanntlich angeklagt, als Universitätsprofessor Atheismus zu lehren. Karoline Schlegel schreibt darüber an eine Freundin: „Nur mit Kummer kann ich Dir von Dem schreiben, wonach Du mich fragst — von der Fichteschen Sache. Glaube mir, sie ist sehr schlimm für alle Freunde eines ehrlichen und freimütigen Betragens. Wie Du von der ersten Anklage, die von einem bigotten Fürsten und seinen teils katholischen, teils herrnhutischen Ratgebern, herrührte, zu denken hast, wirst Du ungefähr einsehen . . . Aber da hetzt man den Fichte durch allerlei Berichte von Weimar, es stehe schlimm u. s. w., daß er schreibt, er werde seinen Abschied nehmen, wenn man ihm einen gerichtlichen Verweis gebe und seine Lehrfreiheit einschränke . . . . Alle Hofdiener, alle die Professoren, die Fichte überglänzt hat, schreien nun über seine Dreistigkeit, seine Unbesonnenheit. Er wird verlassen, gemieden.“

*) R. Haym, Die romantische Schule. S. 663 ff.

In einem Briefe, der gemeinschaftlich von Friedrich Schlegel, Schleiermacher und Dorothea verfaßt ist, sagt Letztere: „Es geht sehr gut mit Fichte hier, man läßt ihn in Frieden. Nicolai hat sich verlauten lassen, man würde sich nicht im Geringsten um ihn bekümmern, nur müßte er nicht öffentlich lesen wollen. Das würde dann nicht gut aufgenommen werden. — Ich werde ganz excellent mit Fichte fertig, und überhaupt ich nehme mich so gut in diesem Philosophen-Konvent, als wäre ich nie etwas Schlechteres gewohnt gewesen. Nur habe ich noch eine gewisse Angst vor Fichte, doch das liegt nicht an ihm, sondern mehr an meinen Verhältnissen mit der Welt und mit Friedrich — ich fürchte — doch ich irre mich vielleicht auch. Schreiben kann ich kein Wort mehr, Liebe, meine Philosophen laufen unaufhörlich die Stube auf und ab, daß mir schwindelt."

Hier haben wir eine kleine Interieur-Szene aus Dorothea's Leben in Berlin. Ja, man gefällt sich so wohl in diesem Beisammensein, daß Fichte den Plan faßt, man solle für immer vereint bleiben. Er schreibt seiner Frau, daß er Friedrich zu bewegen suche, in Berlin zu bleiben und Wilhelm Schlegel zu veranlassen, gleichfalls mit seiner Frau dorthin zu ziehen: „Reussirt Dieses, so machen wir, d. h. die beiden Schlegel, Schelling (der dann auch hierher zu bringen sein möchte), und wir, eine Familie, mieten ein großes Logis, halten eine Köchin u. s. w. Es blieb bei dem Projekte. Die Frauen der Brüder Schlegel konnten sich nicht gut mit einander vertragen. Aber berührt es Einen nicht wie ein Hauch aus einer anderen Welt, wenn man mitten unter dieser Sorge für Fichte und der Indignation über das Unrecht, das ihm widerfährt, auf Worte wie die folgenden in Dorothea's Briefen stößt: „Deiner Mutter dank' ich recht herzlich für das liebe Heiligenbild. Ich habe es immer vor mir liegen; mich dünkt, ich hätte mir selbst keine andere Heilige erwählt, sie paßt mir recht. Die Bilder und die katholischen Gesänge haben mich so gerührt, daß ich mir vorgenommen habe, wenn ich eine Christin werde, so muß es durchaus katholisch sein." *) Nir-

---

*) G. Waitz, Karoline. Bd. I. S. 253, 259, 261 u. 292.

gends fühlt man wohl deutlicher, als hier, die religiöse Konfusion der romantischen Geistesrichtung. Der Katholizismus spielt dort ganz dieselbe Rolle, wie der Grundtvigianismus später in Dänemark.

Allein Dorothea ist nicht das einzige Frauenportrait in „Lucinde“. Während seiner Lehrjahre lernt Julius eine ausgezeichnete Frau kennen, die folgendermaßen geschildert wird: „Auch diese Krankheit heilte und vernichtete der erste Anblick einer Frau, die einzig war, und die seinen Geist zum ersten Mal ganz und in der Mitte traf.... Sie hatte gewählt und hatte sich gegeben; ihr Freund war auch der seinige, und lebte ihrer Liebe würdig. Julius war der Vertraute, er wußte Alles genau, was ihn unglücklich machte, und urteilte mit Strenge über seinen eigenen Unwert. . . . Darum drängte er alle Liebe in sein Innerstes zurück und ließ die Leidenschaft wüten, brennen, zehren; aber sein Aeußeres war durchaus verwandelt, und so gut gelang ihm der Schein der kindlichsten Unerfahrenheit und einer gewissen brüderlichen Härte, die er annahm, damit er nicht aus dem Schmeichelhaften ins Zärtliche fallen möchte, daß sie nie den leisesten Argwohn schöpfte. Sie war heiter und leicht in ihrem Glück, sie ahndete Nichts, scheute also Nichts, sondern ließ ihrem Witz und ihrer Laune freies Spiel, wenn sie ihn unliebenswürdig fand. Ueberhaupt lag in ihrem Wesen jede Hoheit und jede Zierlichkeit, die der weiblichen Natur eigen sein kann, jede Gottähnlichkeit und jede Unart, aber Alles war fein gebildet und weiblich. Frei und kräftig entwickelte und äußerte sich jede einzelne Eigenheit, als sei sie nur für sich allein da, und dennoch war die kühne Mischung so ungleicher Dinge im Ganzen nicht verworren, denn ein Geist beseelte sie, ein lebendiger Hauch von Harmonie und Liebe. Sie konnte in derselben Stunde irgend eine komische Albernheit mit dem Mutwillen und der Feinheit einer gebildeten Schauspielerin nachahmen, und ein erhabenes Gedicht vorlesen mit der hinreißenden Würde eines kunstlosen Gesanges. Bald wollte sie in Gesellschaft glänzen und tändeln, bald war sie ganz Begeisterung, und bald half sie mit Rat und That, ernst, bescheiden und freundlich wie eine zärtliche Mutter.

Eine geringe Begebenheit ward durch ihre Art, sie zu erzählen, so reizend wie ein schönes Märchen. Alles umgab sie mit Gefühl und Witz, sie hatte Sinn für Alles, und Alles kam veredelt aus ihrer bildenden Hand und von ihren süß redenden Lippen. Nichts Gutes und Großes war zu heilig oder zu allgemein für ihre leidenschaftlichste Teilnahme. Sie vernahm jede Andeutung, und sie erwiderte auch die Frage, welche nicht gesagt war. Es war nicht möglich, Reden mit ihr zu halten; es wurden von selbst Gespräche, und während dem steigenden Interesse spielte auf ihrem feinen Gesichte eine immer neue Musik von geistvollen Blicken und lieblichen Mienen. Dieselben glaubte man zu sehen, wie sie sich bei dieser oder jener Stelle veränderten, wenn man ihre Briefe las, so durchsichtig und seelenvoll schrieb sie, was sie als Gespräch gedacht hatte. Wer sie nur von dieser Seite kannte, hätte denken können, sie sei nur liebenswürdig, sie würde als Schauspielerin bezaubern müssen, und ihren geflügelten Worten fehle nur Maß und Reim, um zarte Poesie zu werden. Und doch zeigte eben diese Frau bei jeder Gelegenheit Mut und Kraft zum Erstaunen, und Das [ihr Verhältnis zu Mut und Kraft] war auch der hohe Gesichtspunkt, aus dem sie den Wert der Menschen beurteilte."

Es ist mehr Lob, als Malerkunst in diesem Porträt. Saint-Beuve hätte es anders entworfen. Aber das Original dieses Bildes ist die Frau, welche seit der Herausgabe ihrer Briefe unter dem Titel „Karoline", fast wie eine Königin, nur mit diesem ihrem Vornamen benannt wird, an welchem man sie auch am leichtesten erkennt, weil sie so viele Nachnamen gehabt hat, daß man nicht recht weiß, mit welchem man sie bezeichnen sollte. Sie war eine geborene Michaelis, eine Tochter des bekannten Göttinger Theologen, war zuerst mit einem Dr. med. Böhmer, nach seinem Tode mit A. W. Schlegel und zuletzt endlich mit Schelling vermählt. Durch ihre beiden letzten Verbindungen steht sie im Mittelpunkt des ganzen romantischen Kreises, der sich zwanglos um sie ordnet. Sie war dessen eigentliche Muse. Calderons und Ariosts genialer Uebersetzer, Gries, nennt sie „bei weitem die geistreichste Frau,

die er je gekannt,“ Steffens und Wilhelm von Humboldt brauchen ähnliche Bezeichnungen. Von mehreren seiner Aufsätze sagt A. W. Schlegel, sie seien „zum Teil von der Hand einer geistreichen Frau, welche alle Talente besaß, um als Schriftstellerin zu glänzen, deren Ehrgeiz aber nicht darauf gerichtet war.“ Schelling schreibt bei ihrem Tode: „Wäre sie mir nicht gewesen, was sie war, ich müßte als Mensch sie beweinen, trauern, daß dies Meisterstück des Geistes nicht mehr ist, dieses seltene Weib von männlicher Seelengröße, von dem schärfsten Geist, mit der Weichheit des weiblichsten, zartesten liebevollsten Herzens vereinigt. Etwas der Art kommt nie wieder!“ Ihr Porträt ist wunderbar, gewinnend fein, malitiös und doch hinschmelzend sanft. Sie ist ganz in Leonardos Stil. Dorothea ist weit mehr aus einem Gusse.

Karoline war 1763 geboren, und einundzwanzig Jahre alt, als sie sich zum ersten Male vermählte. A. W. Schlegel lernte sie während seiner Studienzeit in Göttingen kennen, und verliebte sich in sie; sie wies seinen Heiratsantrag ab. Der Verkehr wurde bald abgebrochen, aber brieflich fortgesetzt, als A. W. Schlegel 1791 eine Hauslehrerstelle in Amsterdam übernahm, wo verschiedene galante Abenteuer, darunter eine ernsthaftere Liebschaft, das Verhältnis zu Karoline in Schatten stellten. Mittlerweile hat sich diese in ein Netz der absonderlichsten Verhältnisse verwickelt. 1792 hatte sie sich nach Mainz begeben und lebte in Georg Forsters Hause. Als dieser bewunderswerte und geniale, aber allzu sanguinische Mann, der Lehrer Humboldts, gleich ausgezeichnet als Naturforscher wie als Schriftsteller, sich in revolutionäre Unternehmungen einließ und die französische Freiheit am Rhein auszubreiten suchte, teilte Karoline mit Eifer seine Sympathieen und Bestrebungen und verkehrte mit den republikanischen Klubisten in Mainz. Man hatte sie zugleich, wiewohl mit Unrecht, besonders in Verdacht, durch ihren Schwager G. Böhmer, den Sekretär Custines, Verbindungen mit dem Feinde unterhalten zu haben. Als die deutschen Truppen Mainz zurückerobern, wird sie arretiert und verbringt mehrere Monate in einer grausamen Haft, wo sie mit sieben anderen Gefangenen das Zimmer teilen

muß. Aus ihrem Gefängnisse schreibt sie jetzt an Schlegel um Hilfe. In Mainz hat sie aus Verzweiflung darüber, daß ihre heißesten Wünsche fehlgeschlagen waren (sie hatte gehofft, daß der männliche und energische Tatter ihr seine Hand anbieten würde), sich einem zufälligen Anbeter, einem Franzosen an den Hals geworfen, und die Folgen dieses Verhältnisses müssen sie unvermeidlich für immer kompromittieren, wenn sie nicht rechtzeitig aus dem Gefängnisse befreit wird. Durch Wilhelm Schlegels Konnexionen und die eifrigen Bemühungen ihres Bruders gelingt es, eine Freilassungsordre zu erwirken, und mit der ruhigen Ritterlichkeit, die ihm eigen war, stellt Wilhelm jetzt die von allen verlassene Karoline unter den Schutz seines jüngeren Bruders Friedrich.

Unter diesen, so wenig vorteilhaften Umständen macht Friedrich ihre Bekanntschaft. Er ist nicht im Voraus für sie eingenommen, er ist nicht weit davon entfernt, Geringschätzung für sie zu empfinden. Und unter solchen Verhältnissen schreibt er:*) „Einfachheit und einen ordentlich göttlichen Sinn für Wahrheit habe ich durchaus nicht erwartet. . . . Sie machte einen sehr lebhaften Eindruck auf mich; ich wünschte nach ihrer Mitteilung und Freundschafts aufs emsigste streben zu dürfen, aber gerade da sie einige Teilnahme zu äußern schien, sah ich sehr bestimmt, daß ein bloßer Versuch in die heftigsten Kämpfe führen, und wenn eine Freundschaft zwischen uns möglich sei, sie nur die späte Frucht vieler verkehrter Bestrebungen sein könne — — jeder eigennützige Anspruch ward von da an aufgegeben. . . . Ich setzte mich in das einfachste, einfältigste Verhältnis zu ihr, die Ehrfurcht eines Sohnes, die Offenheit eines Bruders, die Unbefangenheit eines Kindes, die Anspruchslosigkeit eines Fremden."

1796 verheiratet A. W. Schlegel sich dann mit seiner stark kompromittierten Freundin. Ihren Kreis bilden alle die besten und bedeutendsten Männer ihrer Zeit. Sie steht in andauerndem Verkehr mit Goethe, Herder, Fichte, Schelling, Hegel, Tieck, Schleiermacher und Hardenberg. Goethe steht gerade

*) G. Waitz, Karoline. Bd. I, S. 347 und 348.

damals in intimer Verbindung mit der jungen Schule. Dieselbe ist eben im Begriff, sich zu bilden, und ihre verschiedenen Mitglieder halten ihre ersten Zusammenkünfte in Jena. Karoline frühstückt mit Goethe, speist bei Fichte zu Mittag und ist bald nur zu unzertrennlich von Schelling.

Als ein Beispiel der Stärke und Feinheit ihrer Urteilskraft teile ich hier folgende Stelle aus einem Briefe Karolinens an Schelling (vom 1. März 1801) mit: „Du willst doch wohl nicht von mir erfahren, mein allerliebster Freund, ob Du Dich schon beinahe so ausgedrückt hast — wie weit Fichtens Geist reicht. Mir ist es immer so vorgekommen, bei aller seiner unvergleichlichen Denkkraft, seiner fest in einander gefügten Schlußweise, Klarheit, Genauigkeit, unmittelbaren Anschauung des Ichs und Begeisterung des Entdeckers, daß er doch begrenzt wäre; nur dachte ich, es käme daher, daß ihm die göttliche Eingebung abgehe, und wenn Du einen Kreis durchbrochen hast, aus dem er noch nicht heraus konnte, so würde ich glauben, Du habest das doch nicht sowohl als Philosoph — wenn die Benennung hier falsch gebraucht sein sollte, so mußt Du mich darüber nicht schelten — als vielmehr in so fern Du Poesie hast, und er keine. Sie leitete Dich unmittelbar auf den Stand der Produktion, wie ihn die Schärfe seiner Wahrnehmung zum Bewußtsein. Er hat das Licht in seiner hellsten Helle, aber Du auch die Wärme, und jenes kann nur beleuchten; diese aber produziert. — Und ist das nun nicht artig von mir gesehen? Recht wie durch ein Schlüsselloch eine unermeßliche Landschaft."

Ueber Hegel findet man an einer anderen Stelle von Karolinens Briefwechsel (Bd. II, Seite 239) die ergötzliche Aeußerung, welche wenig zu der gewöhnlichen Vorstellung von den Philosophen stimmt: „Hegel macht den Galanten und allgemeinen Cicisbeo."

Mit Leidenschaft beteiligt sich Karoline an allen Bestrebungen der romantischen Schule, sie schriftstellert, korrigiert, liefert anonyme Rezensionen, bald selbst mit der Feder thätig, bald mittelbar durch ihren Einfluß auf andere wirkend. Die politisch-revolutionäre Leidenschaft, welche sie vor den Männern

auszeichnet, geht jetzt notgedrungen in litterarischen Scharmützeln und Intriguen auf. So sehen wir sie Schlegels „Jon" anonym, aber ziemlich neckisch, ankündigen, sehen Schlegel gleichfalls anonym antworten und sich gegen diese Rezension verteidigen, und dann endlich Karolinen Schelling zu Hilfe rufen, der in einer dritten anonymen Rezension als Karolinens Ritter mit ausgesuchter Feinheit der Form Schlegel noch ärger zu Leibe geht, während er ihm schreibt, daß er es hoffentlich nicht übel nehmen werde. Karoline ist es auch, welche das Verhältnis zwischen Schiller und Schlegel zerstört, den Bruch zwischen ihnen bewirkt, und durch ihre zahlreichen, oft sehr witzigen, allein ungerechten Scherze über die Schillersche Poesie beständig die Brüder gegen Schiller aufhetzt, der seinerseits nicht von dem Vorwurfe freigesprochen werden kann, sie mit der vornehmen Miene eines Altmeisters abgewiesen zu haben, als sie ihre Schriftstellerlaufbahn begann. Schiller nennt Karolinen stets „Dame Lucifer".

Ihre schwächste Seite kehrt sie in ihrem kleinlichen Hasse gegen die arme Dorothea Veit heraus, die sie beständig verfolgt, — ein Haß, welcher das sonst so schöne Einvernehmen zwischen den beiden Brüdern, die zugleich die vertrautesten Freunde waren, störte und sie fast ganz mit einander entzweit hätte. Man höre, in welchem Tone sie von Dorothea spricht: „Friedrich hat den Alarkos selbst noch gesehen und sich unmittelbar in den Wagen gesetzt, um nach Frankreich zu eilen, wo er sich republikanisch zu vermählen gedenkt. Das Ersäufen in der Loire hieß unter Robespierre noces republicaines, und der Hälfte dieses Paares möchte ich gern solche Hochzeit gönnen."

Ihre schönsten Eigenschaften entfalten sich ihrer Tochter, dem wunderbaren Kinde Auguste Böhmer, gegenüber, deren Namen unauslöschlich der deutschen Litteraturgeschichte eingeprägt bleiben wird, obschon sie mit fünfzehn Jahren starb. Man lese ihre Urteile über Friedrich, über Dorothea, ihre versifizierten Briefe an Tieck oder Schleiermacher, und man wird über ihre feine und seltene Begabung staunen. Ihr Tod wurde zu einem Wendepunkte in Karolinens Leben. Schelling, der vielleicht von Augusten etwas bezaubert gewesen war, trat

bei ihrem plötzlichen und betrübenden Hinscheiden der Mutter näher. Er war damals sehr jung, im Feuereifer seiner ersten Arbeiten, sprühend von Leidenschaft, strahlend von Genie, Goethes Liebling, Karoline und er hatten ein gemeinsames Leid und ein gegenseitiges Trostesbedürfnis. Das Verhältnis nahm den Charakter der glühendsten Liebe an.

Daß die gemeinen Gegner der Romantik eine Broschüre verfassen ließen, in welcher behauptet wurde, Schelling habe durch seine verrückte Naturphilosophie und die Kuren, welche er verordnet, das Kind umgebracht — ein Gerede, das auf völlig lügenhafter Erfindung beruhte — konnte sie nur noch inniger verbinden. In der Antwort auf diese Broschüre gebraucht Schelling jene derben Ausdrücke von seinen Gegnern, welche Lassalle in der Einleitung zu seiner Schrift „Kapital und Arbeit" zitiert. Karolinens Verhältnis zu Schlegel war längst erkaltet, er und sie lebten in verschiedenen Städten. Wäre Karoline eifersüchtig gewesen, so hätte sie mehrfach Grund zu Klagen gehabt. Später knüpfte Schlegel ein Liebesverhältnis mit Tiecks Schwester, Sophie Bernhardi an, die sich seinetwegen von ihrem Manne scheiden ließ. Sein letzter Eheversuch mit einer Tochter des Rationalisten Paulus mißlang bekanntermaßen und endete, wie sein erster, mit einer Scheidung.

Als Schelling und Karoline einander so unentbehrlich geworden waren, daß das Band, welches Letztere fesselte, gelöst werden mußte, gab Schlegel aufs ritterlichste seine Einwilligung dazu. Die Scheidung fand statt, und, wie Karoline sagt, „wir lösten eine Verbindung, die wir unter uns nie anders wie ganz frei betrachteten," und ein neuer Ehebund, der beiderseits durchaus glücklich ausfiel, wurde geschlossen.

Höchst interessant für die Theorien der Schule und ihre Uebereinstimmung mit dem Leben der Führer ist es zu sehen, wie Schlegel diesen Entschluß Karolinens aufnimmt. Er giebt nicht bloß seine Einwilligung, sondern er bleibt andauernd in durchaus freundschaftlichem Briefwechsel mit Schelling, und die beiden Männer unterstützen einander bei ihren litterarischen Bestrebungen gegenseitig mit Rat und That. Ja, Karoline fährt fort, in freundschaftlichem Verkehr mit Schlegel zu stehen,

lange nachdem ihr Verhältnis zu Schelling ihm kein Geheimnis mehr ist. Sie schreibt z. B. im Mai 1801 an Schlegel: „Entscheide einmal folgenden Streit zwischen Schelling und mir: darf man so mit dem Hexameter verfahren? Ich finde die beiden letzten Zeilen ungelenk, — er besteht aber darauf.“ Mit Frau von Staël besucht Schlegel sogar später das Paar in München.

So vermochten auch die stärksten persönlichen Zerwürfnisse und Spaltungen nicht diejenigen zu trennen, welche durch Gemeinschaft der Ideen und einen gemeinsamen Kampf für dieselben mit einander verbunden waren. Man betrachtete die persönliche Freiheit als unveräußerlich und achtete sie als solche bei anderen, wie man sie für sich selbst in Anspruch nahm.

Aber noch eine andere Lehre läßt sich hieraus ziehen, als die von den wechselnden Neigungen der Romantiker und ihrer vollkommenen Geistesfreiheit gegenüber den gesellschaftlichen Banden, nämlich die: daß ihre Frauen in Wirklichkeit über ihnen selbst standen, und daß sie nur vermocht haben, sie zu sich herab zu ziehen. Wir sehen die kräftige und energische Dorothea, welche so stark die Kleinlichkeit aller litterarischen Tendenzen der Romantiker empfindet, langsam umgewandelt werden, sehen sie widerstrebend „Lucinde“ bewundern, dann selbst Romane nach der allgemeinen Schablone verfassen, dann endlich mit Friedrich nach Wien gehen und katholisch werden. Oder man blicke auf die freisinnige, enthusiastische, stahlharte Karoline, die als junge Witwe von einigen zwanzig Jahren die Rheinlande zu revolutionieren sucht; sie ist zu dieser Zeit so entschlossen, daß sie sich fast mit jedem Beliebigen verbündet und Leben und Wohlfahrt ihrer Lieben mit äußerster Rücksichtslosigkeit den größten Gefahren aussetzt. Friedrich schreibt damals an Wilhelm: „Das werde ich ihrem Herzen nie verzeihen können, daß weiblicher Taumel es so weit hinriß, daß sie fähig war, ihren Freund in diesen gräßlichen Strudel armseliger Gefahren und lumpichter Menschen zu locken.“ Und da ansehe man sie einige Jahre nachher verwandelt, rezensierend, anonym für und gegen die schlechten Dramen ihres Mannes schreibend, ganz aufgegangen in litterarischen Intriguen. Dann

durchbebt wieder auf Augenblicke gleichsam ein Hauch aus der alten Zeit ihre Seele und man fühlt, wie sie umgewandelt ist. So schreibt sie im Oktober 1799 ihrer Tochter erst allerlei Familiengeschichten. Der Bericht darüber endet: „Der Hofrat Hufeland ist zurück nebst Frau und Kindern." Darauf heißt es: „Lauserei das alles! Buonaparte ist in Paris. O Kind, bedenke, es geht alles wieder gut. Die Russen sind aus der Schweiz vertrieben — die Russen und Engländer müssen in Holland schmählich kapitulieren, die Franzosen dringen in Schwaben vor, und nun kommt der Buonaparte noch. Freue Dich ja auch, sonst glaub' ich, daß Du bloß tändelst und keine gescheidten Gedanken hegst." Dann im selben Atemzuge litterarisches Geträtsch: „Tieck ist sehr amüsant und wir sind viel beisammen. Was die Menschen vor Zeugs aushecken, das glaubst Du nicht. Ich werde Dir ein Sonett auf Merkel schicken, der in Berlin geklatscht hat, der Herzog habe den Schlegels wegen des Athenäum Verweise geben lassen u. s. w. Da haben sich Wilhelm und Tieck letzt Abends hingesetzt und ihn mit einem verruchten Sonett beschenkt. Es war ein Fest mit anzusehen wie Beider braune Augen gegen einander Funken sprühten und mit welcher ausgelassenen Lustigkeit diese gerechte malice begangen wurde. Die Veit und ich lagen fast auf der Erde dabei. Die Veit kann recht lachen, was sie Dir wohl bestens empfehlen wird. Der Merkel ist ein geliefertes Ungeheuer. Davon erholt er sich nicht. Ein Mordlärm wird übrigens von allen Seiten losgehen. Schütz und Wilhelm haben artige Billette gewechselt, Schelling rückt der Allgemeinen Litteraturzeitung mit voller Kraft auf den Leib. Doch diese Händel gehen Dich nichts an, die Russen und Buonaparte aber viel." Es ist als bemühe sie sich, die großen Interessen bei ihrer Tochter wach zu halten, als sie bei ihr selbst ersterben wollen. Dann verheiratet sie sich mit Schelling und fügt sich in alles Bestehende in dem großen Pfaffenneste Bayern.

Manche große Männer haben sich vergebens bemüht, die Frauen, welche sie liebten, dahin zu bringen, ihre Interessen zu teilen. Aber ich kenne keine schlimmere Anklage gegen be-

gabte Männer und kein stärkeres Symptom ihrer Schwäche, als die Thatsache, daß sie weit entfernt davon, die Frauen, welche sich ihnen hingaben und ihnen folgten, zu heben, dieselben herabgezogen, sie ihrer höchsten Interessen und edelsten Sympathien beraubt und ihnen kleine und kleinliche dafür eingeflößt haben. Diese Anklage trifft die Romantiker und mußte sie treffen. Sie haben die großen Frauen, die gute Götter ihnen schenkten, eben so behandelt wie die großen Ideen, die sie als Erbteil empfingen, sie haben sie des großen freisinnigen, sozialen und politischen Gepräges beraubt, und sie erst romantisch und litterarisch, dann reumütig und schließlich katholisch gemacht.

8.

Schleiermachers Briefe über die „Lucinde". George Sands u. Shelleys Ansichten über die Ehe.

Die verbündeten Romantiker waren weit entfernt davon, „Lucinde" mit Befriedigung erscheinen zu sehen. Novalis ist noch derjenige von ihnen, welcher sich am anerkennendsten verhält. Er findet, daß es wenige so individuelle Bücher giebt, meint, daß man darin die Bewegungen im Innern des Verfassers so genau beobachten kann, wie das Spiel der chemischen Kräfte bei der Auflösung eines Stückes Zuckers in einem Glase Wasser. Es beunruhigt ihn etwas, daß in „Lucinde" ein Schwindel vorherrscht, welcher aus dem denkenden Menschen einen reinen Trieb, eine reine Naturkraft macht, und welcher den Leser so gefangen nimmt, daß er sich für einen rein wollüstigen Instinkt interessieren muß. Er findet ferner das Ganze weder leicht und einfach genug, noch hinlänglich rein vom Schulstaub. Er lobt jedoch, daß es „an romantischen Anklängen" nicht fehle, und er hat weniger etwas gegen den Inhalt als gegen die Form.

Gleich nach dem ersten Durchlesen schreibt er an Karoline Schlegel: „An den Ideen ist übrigens nichts auszusetzen; indessen manches am Ausdruck, der mir nicht selten dem Krates

abgeborgt zu sein scheint. Nun aber ist das Postulat: Sei zynisch! noch nicht gäng und gäbe — und selbst sehr innige Frauen dürften die schöne Athenienserin tadeln, daß sie den Markt zur Brautkammer nähme. (Novalis Briefwechsel S. 123).

Wahr genug! Nur hatte die arme Dorothea keine Schuld an dieser Profanation, wenn sie sich auch nicht, wie wir in ihrem Namen, darüber empört fühlte, dergestalt zur Schau gestellt zu werden; der Tadel trifft allein den edlen Athenienser.

Wir sahen, wie Karoline bald ihre satirische Laune an derselben ausließ, und A. W. Schlegel, Schelling, Steffens und die Anderen betrachteten sie unter sich wie ein enfant terrible, wie sie sich sonst auch offiziell darüber auslassen mochten. A. W. Schlegel sagt freilich in einem Sonette an Friedrich:

Dich führt zur Dichtung Andacht brünst'ger Liebe,
Du willst zum Tempel Dir das Leben bilden,
Wo Götterrecht die Freiheit lös' und binde.

Und daß ohn' Opfer der Altar nicht bliebe,
Entführtest Du den himmlischen Gefilden
Die hohe Glut der leuchtenden Lucinde. —

wie er auch, als Kotzebue auf Veranlassung des Buches sein Lustspiel „Der hyperboräische Esel" gegen Friedrich schrieb, mit der witzigen „Ehrenpforte für den Präsidenten von Kotzebue" antwortete; aber privatim nannte er das Buch „eine thörichte Rhapsodie". Tieck nannte es „eine wunderliche Chimäre", und selbst Schleiermacher suchte seine Urheberschaft der Briefe über „Lucinde" zu verleugnen, als später die protestantisch-rationalistische Richtung bei ihm das Uebergewicht über die sinnlich-mystische bekam. Nichtsdestoweniger oder gerade um so viel mehr ist es für uns von Wichtigkeit, einen Blick auf die Natur dieser Briefe zu werfen, deren Zweck es ist, die „Lucinde" nicht allein als ein unschuldiges, sondern als ein gutes und heiliges Buch darzustellen, welches durch die Beschäftigung edler Frauen mit demselben und durch ihre Begeisterung für dasselbe gerechtfertigt wird. Die eine dieser Frauen, deren Briefe zu Grunde lagen, war Schleiermachers

Schwester Ernestine, die andere seine Freundin, Eleonore Grunow.

Die Briefe einzeln durchzugehen, hat in jetziger Zeit kein Interesse mehr. Wir wollen uns nur an die hervorspringendsten Punkte halten. Da „Lucinde“ der einzige Versuch der Romantiker in sozialer Beziehung, und da die Beleuchtung der Ehe überhaupt fast die einzig soziale Aufgabe ist, mit der sich die schöne Litteratur im Anfange dieses Jahrhunderts beschäftigt — nur Goethe's „Wanderjahre“ ziehen, wie Rousseaus Romane, aber in noch größerem Umfang, die sozialen Probleme in Betracht, — so hat es seinen Wert, die Auslassungen der verschiedenen europäischen Hauptlitteraturen über diesen Punkt zu vergleichen.

Schleiermacher's Schrift ist wider die Prüderie gerichtet. Gleich in einem der ersten Briefe heißt es: „Fast müßte ich glauben, Du seiest seit Kurzem eine Prüde geworden. Auf diesen Fall würde ich Dich bitten, Dich doch mit der nächsten Gelegenheit nach England einzuschiffen, wohin ich die ganze Gattung verweisen möchte.“ Und ein ganzer Abschnitt des Buches ist gegen das falsche Schamgefühl gerichtet, welches die rechte Schamhaftigkeit ausschließt und so viel überflüssiges Unheil anrichtet.

„Jene ängstliche und beschränkte Schamhaftigkeit“, heißt es auf Seite 64 und 83 ff. dieser Briefe „die jetzt der Charakter der Gesellschaft ist, hat ihren Grund nur in dem Bewußtsein einer großen und allgemeinen Verkehrtheit und eines tiefen Verderbens. Was soll aber am Ende daraus werden? Es muß dieses, wenn man die Sache sich selbst überläßt, immer weiter um sich greifen; wenn man ganz so eigentlich Jagd macht auf das Nichtschamhafte, so wird man sich am Ende einbilden, in jedem Ideenkreise Dergleichen zu finden, und es müßte am Ende alles Sprechen und alle Gesellschaft aufhören . . . Die völlige Verderbtheit und die vollendete Bildung, durch welche man zur Unschuld zurückkehrt, machen beide der Schamhaftigkeit ein Ende; durch jene stirbt mit der falschen auch die wahre ihrem Wesen nach, durch diese hört sie nur auf, Etwas zu sein, worauf eine besondere Auf-

merksamkeit gewendet und ein eigener Wert gesetzt wird . . . Ueberlege Dir nur, liebes Kind, ob nicht alles Geistige im Menschen ebenfalls von einem instinktartigen, unbestimmten innern Treiben anfängt und sich erst nach und nach durch Selbstthätigkeit und Uebung zu einem bestimmten Wollen und Bewußtsein und zu einer in sich vollendeten That herausarbeitet; und ehe es so weit gediehen ist, ist an eine bleibende Beziehung dieser inneren Bewegungen auf bestimmte Gegenstände gar nicht zu denken. Warum soll es mit der Liebe anders sein, als mit allem Uebrigen? Soll etwa sie, die das Höchste im Menschen ist, gleich beim ersten Versuch von den leisesten Regungen bis zur bestimmten Vollendung in einer einzigen That gedeihen können? sollte sie leichter sein, als die einfache Kunst zu essen und zu trinken? Auch in der Liebe muß es vorläufige Versuche geben, aus denen nichts Bleibendes entsteht, von denen aber jeder Etwas beiträgt, um das Gefühl bestimmter und die Aussicht auf die Liebe größer und herrlicher zu machen. Bei diesen Versuchen nun kann auch die Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand nur etwas Zufälliges, im Anfang oft nur eine Einbildung, und immer etwas höchst Vergängliches sein, eben so vergänglich als das Gefühl selbst, welches bald einem klareren und innigeren Platz macht. So findest Du es gewiß bei den reifsten und gebildetsten Menschen, die über ihre ersten Lieben als über ein kindliches und wunderliches Beginnen lächeln und oft ganz gleichgiltig neben den vermeinten Gegenständen derselben hinleben. Auch muß es der Natur der Sache nach so sein, und hier Treue fordern und ein fortdauerndes Verhältnis stiften wollen, ist eine eben so schädliche als leere Einbildung."*)

Schleiermacher warnt daher vor dem, was er das Hirngespinst von der Heiligkeit einer ersten Empfindung" nennt: „Glaube nur nicht, es beruhte nun alles darauf, das daraus etwas Ordentliches würde. Die Romane, die Dieses beschützen, und zwischen denselben zwei Menschen, die Liebe vom ersten rohen Anfange bis zur höchsten Vollendung sich in einem

*) Briefe über die „Lucinde." p. 64. 83.

Strich fort ausbilden lassen, sind eben so verderblich, als sie schlecht, sind und die, welche sie machen, verstehen insgesamt von der Liebe eben so wenig als von der Kunst. . . . Wenn sich nun Deine noch mehr oder weniger unbestimmte Sehnsucht nach Liebe auf einen bestimmten Gegenstand richtet, so entsteht daraus notwendig ein bestimmtes Verhältnis, indem es einen Punkt der größtmöglichen Annäherung giebt, und wenn ihr den nun erreicht habt und fühlt, daß es der rechte nicht ist, auf dem ihr bleiben könnt, was bleibt euch dann übrig, als daß ihr euch eben wieder von einander entfernt? Nur nachdem ein solcher Versuch als Versuch vollendet, d. h. abgebrochen worden, kann die Erinnerung daran und Reflexion darüber zur näheren Bestimmung der Sehnsucht und des Gefühls wirken, und so zu einem besseren Versuch vorbereiten. Sollte es nun eine Verbindlichkeit geben, diesen wieder mit demselben Subjekt anzustellen? Wo sollte denn die liegen? Ich für meinen Teil finde das widernatürlicher, als die Ehen zwischen Bruder und Schwester. Laß Dir also darin die unbeschränkte Freiheit und sorge nur, einen reinen Sinn und ein zartes Gefühl dafür zu behalten was ein Versuch ist, damit Du nicht einen solchen, der bestimmt ist, Versuch zu bleiben, durch die Hingebung festhältst und sanktionierst, die ihrer Natur nach das Ende des schülerhaften Versuchens und der Anfang eines Zustandes wahrer und dauernder Liebe sein soll. Einen solchen Mißgriff, der die Folge und Ursache der unseligsten Täuschungen ist, halte für das Schrecklichste, was Dir begegnen kann, und wisse, dies heißt eigentlich sich verführen lassen. Denn wenn Du die wahre Liebe ergriffen hast und Dich auf dem Punkt fühlst, von wo aus Du Dein Gemüt vollenden und Dein Leben schön und würdig bilden kannst, so wird Dir von selbst jede Zurückhaltung und jede Scheu vor dem letzten und schönsten Siegel der Vereinigung als Ziererei erscheinen. Das Gefährlichste ist nur, daß auch jeder Versuch seiner Natur nach auf diesen Punkt hinstrebt. Der Sättigungspunkt ist nur durch Uebersättigung zu finden. Aber wenn Du gesund bleibst an Sinn und Gefühl, wird Dich gewiß, so oft sich ein Versuch,

zu lieben, diesem Punkt nähert, eine heilige Scheu ergreifen, die etwas viel Höheres ist, als die Gewalt eines fremden Gebots, oder was man gemeinhin Scham und Zucht nennt.“

Gesunde und verständige Reflektionen in der That, aber weder erschöpfend noch die eigentlichen Schwierigkeiten überwindend! Schleiermacher warnt vor einem Mißgriff, kann aber demselben nicht abhelfen, ohne der Heiligkeit der Ehe, die er nicht anfechten will, zu nahe zu treten. Denn was soll geschehen, wenn der Mißgriff schon stattgefunden hat? Und was soll geschehen, wenn der Mißgriff nur auf der einen Seite stattfand, wenn die Liebe des Einen erlosch, während die des Andern noch fortdauert? Und überhaupt kein Wort und kein Gedanke in Bezug auf die Thatsache, daß die Ehe als Institution nicht der beiden Liebenden wegen da ist, sondern ursprünglich den Zweck hatte, den Kindern das Vermögen des Vaters zu sichern, dann aber bestanden hat, weil sie der Gesellschaft als das einzige Mittel erschien, die aufwachsenden Generationen zu schützen! Schleiermacher sucht idealistisch nach neuen sittlichen Grundlagen; aber die wahren, die praktischen Schwierigkeiten übersieht er ganz. Aber wie bezeichnend ist diese ganze Grübelei über das Gefühl für die Nation, welcher der Verfasser angehört! Ein Italiener sagte mir einmal: „Was uns in dem Gefühlsleben der germanischen Nationen zumeist Wunder nimmt, das ist doch die Art und Weise, wie sie die Liebe auffassen und betreiben. Bei ihnen ist die Liebe eine Religion, Etwas, an das ein guter Mensch glauben muß. Und diese Religion hat ihre Theologie. Auch fehlts dort nicht an ihrer Philosophie, ihrer Metaphysik, was weiß ich! wir lieben simplement, wie die Franzosen sagen.“ Diese Replik fiel mir bei der Lektüre Schleiermacher's ein. Wie viel Scharfsinn ist hier aufgeboten, um zu beweisen, daß die Menschen, wenn sie lieben, sich nicht durch falsche Theorien stören lassen sollen, und welcher felsenfeste Glaube an die Liebe, welche „das Gemüt vervollkommnen und vollenden“ soll, liegt diesen Entwickelungen zu Grunde! Es ist lehrreich, verwandte Aussprüche großer Schriftsteller anderer Nationen damit zu vergleichen; das Nationalgepräge tritt dadurch stärker hervor.

George Sand, deren erste Romane dieselbe Bewegung in Frankreich vertreten, welche „Lucinde“ in Deutschland einleitet, spricht in „Jacques“ und in „Lucretia Floriani“ durch die Hauptpersonen, wie durch eine Maske, folgende Ansichten aus: „Paul und Virginie konnten einander fortdauernd und ungestört lieben, denn sie waren Kinder von derselben Mutter erzogen. Wir kommen aus allzu verschiedenen Gegenden . . . . Damit zwei Wesen einander immer verstehen und durch eine unveränderliche Liebe mit einander vereint bleiben könnten, müßte eine gleichartige Erziehung sie als Kinder gebildet haben, und dieselben Glaubenslehren, dieselbe Geistesrichtung, ja dasselbe äußere Wesen müßten sich bei Beiden finden. Aber wir gequälten Sprößlinge einer stürmischen und verderbten Gesellschaft, die ihren versprengten Kindern wie eine Stiefmutter gegenüber steht und in ihren Wildheitsperioden grausamer als der wilde Zustand ist, mit welchem Rechte verwundern wir uns nach so großen öffentlichen Spaltungen über die ununterbrochene Scheidung der Herzen und die Unmöglichkeit innerlicher Harmonie?“

Man sieht, George Sand ist der Wahrscheinlichkeit oder Möglichkeit, daß das Individuum den sogenannten „Rechten“ trifft, durch die Liebe, zu welchem „das Gemüt vollendet“ wird, viel weniger gewiß, als Schleiermacher. Jacques sagt! „Die Ehe ist jetzt und für alle Zeiten nach meiner Ansicht: eine der abscheulichsten Institutionen. Ich zweifle nicht daran, daß sie abgeschafft werden wird, wenn die Menschheit einen Fortschritt auf der Bahn der Gerechtigkeit und Vernunft macht; ein menschlicheres und nicht minder heiliges Band wird dann dieses ersetzen und wird im Stande sein, die Existenz der Kinder zu sichern, ohne für immer die Freiheit der Eltern in Fesseln zu schlagen. Allein die Männer sind zu roh und die Frauen zu feige, um ein edleres Gesetz zu verlangen, als das eherne Gesetz, welches sie beherrscht. Für Wesen ohne Gewissen und ohne Tugend eignen sich schwere Fesseln. Die Verbesserungen, von welchen einige edle Geister träumen, lassen sich unmöglich in diesem Jahrhundert verwirklichen; diese Geister vergessen, daß sie ihren Zeitgenossen hundert Jahre

voraus sind, und daß man die Menschen verändern muß, ehe man das Gesetz verändert. — Am Hochzeitstage sagt Jacques zu seiner Braut: „Die Gesellschaft wird Dir jetzt eine Eidesformel diktiren. Du wirst schwören müssen, mir treu und gehorsam zu sein, d. h. keinen Andern als mich jemals lieben zu wollen, und mir in allen Stücken zu gehorchen. Der erste dieser Schwüre ist eine Absurdität, der zweite eine Niedrigkeit."

George Sand's Gedankengang in all' diesen Werken ist der, daß die wahre Unsittlichkeit in Liebesverhältnissen die sei, nachdem die Liebe aufgehört habe, den äußeren Schein derselben durch Liebkosungen 2c. aufrecht zu erhalten. Jacques sagt: „Ich habe nie meine Einbildungskraft angestrengt, ein Gefühl in meiner Seele zu entzünden oder neu zu beleben, das dort nicht mehr vorhanden war; ich habe mir niemals selbst die Liebe als eine Pflicht, Beständigkeit als eine Rolle auferlegt. Wenn ich die Liebe in meiner Seele erlöschen fühlte, so habe ich es gesagt, ohne mich Dessen zu schämen, und ohne Gewissensbisse." Und noch eindringlicher ruft Lucretia Floriani aus: „Von all' diesen Liebschaften, denen ich mich kindisch und blind hingegeben hatte, erschien keine einzige Verbindung mir so schuldvoll wie die, welche ich, mir selbst zum Trotze, über ihre Zeit hinaus dauern zu lassen versuchte."

Die französische Schriftstellerin hält also die fortdauernde Liebe zu Einem und Demselben für eine nur unter gewissen Bedingungen statthafte Möglichkeit, und ihre Auffassung der Liebe ist nicht diejenige Schleiermacher's, daß sie die höchste Bildungsmacht, sondern daß sie als unwiderstehliche Naturmacht, als die ganze Seele erfüllende Leidenschaft schön, ja das Schönste im Menschenleben sei. Die Institutionen müssen sich nach ihrer Natur richten, da sie nicht ihre Natur nach den Institutionen verändern kann. Als eine Schülerin Rousseau's verficht sie die Sache der Natur.

Werfen wir endlich einen Blick in das Werk eines zeitgenössischen englischen Schriftstellers von derselben Geistesrichtung: Shelley's „Queen Mab," und achten wir besonders auf die Anmerkungen, mit welchen er das Gedicht versehen hat, so begegnet uns eine dritte Nuance der Opposition gegen

die herrschende Ansicht. Shelley sagt: „Der Gesellschaftszustand, in welchem wir uns befinden, ist ein Gemisch feudaler Wildheit und unvollkommener Zivilisation. Seit Kurzem erst hat die Menschheit eingeräumt, daß Glückseligkeit das alleinige Ziel der Ethik, wie aller andern Wissenschaften ist, und hat die fanatische Idee, das Fleisch aus Liebe zu Gott kreuzigen zu wollen, verworfen.“ Man sieht, er geht als echter Engländer vom Nützlichkeits- oder Glücks-Prinzipe als dem höchsten aus. „Liebe,“ sagt er, „ist eine unvermeidliche Folge der Wahrnehmung von Liebenswürdigkeit. Die Liebe welkt unter dem Zwange; ihr eigentümliches Wesen ist Freiheit; sie verträgt sich weder mit Gehorsam, noch mit Eifersucht oder Furcht; sie ist dort am reinsten, vollkommensten und schrankenlosesten, wo ihre Verehrer in Vertrauen, Gleichheit und offenherziger Hingebung leben .... Mann und Frau sollten so lange vereint bleiben, als sie einander lieben; jedes Gesetz, das sie zum Zusammenleben auch nur einen Augenblick nach dem Erlöschen ihrer Neigung verpflichtete, wäre eine unerträgliche Tyrannei und höchst unwürdig zu ertragen. Als eine wie gehässige Bevormundung des Rechts individueller Urteilsfreiheit würde man nicht ein Gesetz betrachten, welches die Bande der Freundschaft unauflöslich machte, trotz der Launen, der Unbeständigkeit, der Fehlbarkeit und Vervollkommnungsfähigkeit des menschlichen Geistes? Und um so Viel würden die Fesseln der Liebe schwerer und unerträglicher als diejenigen der Freundschaft sein, wie die Liebe heftiger und launenhafter, abhängiger von jenen zarten Eigentümlichkeiten der Einbildungskraft und unfähiger ist, sich mit den augenfälligen Vorzügen ihres Gegenstandes zu begnügen .... Die Liebe ist frei; das Versprechen abzugeben, ewig dasselbe Weib lieben zu wollen, ist nicht minder thöricht, als zu geloben, ewig demselben Glauben anhangen zu wollen .... Das gegenwärtige Zwangssystem hat in den meisten Fällen nur die Wirkung, Heuchler oder offene Feinde zu erschaffen. Leute von Zartgefühl und Tugend, die unglücklicherweise mit Jemandem verbunden sind, den sie unmöglich lieben können, verbringen die schönste Zeit ihres Lebens mit unfruchtbaren Bemühungen,

anders zu erscheinen, als sie sind .... Die Ueberzeugung, daß die Ehe unauflöslich ist, führt die Schlechten aufs stärkste in Versuchung; sie geben sich rücksichtslos der Bitterkeit und allen kleinen Tyranneien des häuslichen Lebens hin, da sie wissen, daß ihr Opfer an Niemand appellieren kann .... Prostitution ist das rechtmäßige Kind der Ehe und der Verirrungen, die in ihrem Gefolge sind. Weibliche Wesen werden für kein anderes Verbrechen, als weil sie den Geboten einer natürlichen Neigung gehorchten, mit Erbitterung von den Annehmlichkeiten und Sympathien der Gesellschaft ausgeschlossen. ... Ist ein Weib dem Triebe der nie irrenden Natur (sic!) gefolgt, so erklärt die Gesellschaft ihr den Krieg, erbarmungslosen und ewigen Krieg; sie muß die gefügige Sklavin sein; sie darf keine Repressalien üben, der Gesellschaft steht das Recht der Verfolgung zu, ihr nur die Pflicht, zu dulden. Sie lebt ein Leben der Schande; das laute und bittere Hohngelächter verwehrt ihr jede Umkehr. Sie stirbt an langer und langsamer Krankheit; aber sie hat gefehlt, sie ist die Verbrecherin, sie das störrige, unlenksame Kind, — und die Gesellschaft, die reine und tugendhafte Matrone, welche sie wie eine Mißgeburt von ihrem unbefleckten Busen fortschlendert! ... Die bigotte Keuschheitsidee der heutigen Gesellschaft ist ein mönchischer und evangelischer Aberglaube, ja selbst ein größerer Feind der natürlichen Mäßigung als die geistlose Sinnlichkeit; sie nagt an der Wurzel alles häuslichen Glückes, und verdammt mehr als die Hälfte des Menschengeschlechtes zum Elend, damit einige Wenige sich eines gesetzlichen Monopols erfreuen können. Es hätte sich nicht wohl ein System ersinnen lassen, das dem menschlichen Glücke mit raffinierterer Feindseligkeit entgegen träte, als die Ehe. Ich glaube mit Bestimmtheit, daß aus der Abschaffung der Ehe das richtige und naturgemäße Verhältnis des geschlechtlichen Verkehrs hervorgehen würde. Ich sage keineswegs, daß dieser Verkehr ein häufig wechselnder sein würde; es scheint sich im Gegenteil aus dem Verhältnis der Eltern zu den Kindern zu ergeben, daß eine solche Verbindung in der Regel von langer Dauer sein und sich vor allen andern durch Großmut und

Hingebung auszeichnen würde .... In der That bilden Religion und Moral, wie sie gegenwärtig beschaffen sind, ein praktisches Gesetzbuch des Elends und der Knechtschaft; der Genius des menschlichen Glückes muß jedes Blatt aus dem verruchten Gottesbuche herausreißen, bevor der Mensch die Schrift in seinem Herzen lesen kann. Wie würde die in steifer Schnürbrust und Flitterprunk aufgeputzte Moral vor ihrem eignen widerwärtigen Bilde erschrecken, wenn sie in den Spiegel der Natur blickte!"

Hier also wieder die Berufung auf die Natur, aber der Gesichtspunkt ist doch ein ganz anderer. Shelley, der begeisterte und leidenschaftliche Atheist, sieht das Grundunglück der Gesellschaft in der überlieferten Religion, die „nie irrende Natur" ist die Gottheit, welche er an die Stelle des Bibelgottes setzt. Er betrachtet den Anspruch auf Glück als das Recht des Menschen, und als Engländer beansprucht er ohne psychologische Grübeleien die individuelle Freiheit gegenüber dem Zwang äußerer Gesetze. Schleiermacher warnt vor dem Unvernünftigen, weil es binde, wenn es verübt worden sei; allein er, der protestantische Prediger, stachelt nur indirekt zur Opposition gegen dasselbe auf. George Sand ist über das Unwürdige empört; in ihrer, der französischen Dichterin, Moral spielt die Ehre dieselbe Rolle, wie die Vernunft in der Schleiermacher'schen, und ihrem Ideal männlichen Ehrgefühls, Jacques, legt sie einen Protest im Namen der menschlichen Ehre in den Mund. Shelley endlich erhebt sich als Fürsprecher und Ritter der persönlichen Freiheit. Er will die Knechtschaft entfernt wissen. Der bald nachher landflüchtige englische Freiheitsapostel geht unbedenklich den Institutionen zu Leibe. George Sand hat nie die Ehe direkt angegriffen. In der Vorrede zu „Mauprat" sagt sie sogar: „Ich habe mich gegen die Ehemänner ausgesprochen, und fragt man mich etwa, was ich an ihre Stelle setzen will, so antworte ich schlechthin: die Ehe." Shelley dagegen, welcher gleich jedes Unglück politisch und sozial auffaßt, will die Menschen auf dem Wege der äußeren Gesetzgebung reformieren, kraft seiner Ueberzeugung, daß der Staat in so ausgedehnter Weise, wie

möglich, dem Individuum die volle Ausübung seines Freiheitsrechtes als Bürger sichern muß.

Es leuchtet ein, daß von diesen drei Repräsentanten einer und derselben Sache Schleiermacher der reflektierendste und zurückhaltendste ist. Für ihn ist das Gemüt und dessen Innigkeit das Höchste, wie das Herz für George Sand und die Glückseligkeit für Shelley das Höchste sind. Jeder dieser drei großen Schriftsteller vertritt sein Volk, und man versteht durch solche Vergleichung besser den Charakter dieser ganzen Bewegung, welche im Beginn dieses Jahrhunderts ihre ersten Anläufe nahm, aber weder Ruhe noch Gestalt finden, noch gute und beschwichtigende Resultate herbeiführen kann, bevor die Befreiung des Weibes in geistiger und gesellschaftlicher Hinsicht so weit erreicht ist, daß die Frau dem Manne selbständig gegenüber steht und auf dem Wege der Litteratur und Gesetzgebung für ihr eigenes Bedürfnis sorgt.

9.

W. H. Wackenroder. Verhältnis der Romantik zum Musikalischen und zur Musik.

Der feinfühlige und redliche Schleiermacher bot all' seinen Scharfsinn auf, um in seinen Briefen über die „Lucinde" dem Buche etwas Ganzes und Vernünftiges abzugewinnen. Er las seine eigenen Ansichten aus demselben heraus. Aber seine eigene Position war falsch. Er wollte den Versuch machen, sich in ein Verhältnis zur Wirklichkeit zu setzen bei der Besprechung eines unwirklichen Buches; er mühte sich vergebens, eine freiere und höhere Moral auf einem Werke zu erbauen, das, statt, wie es vorgab, die Umgestaltung des Lebens in Poesie darzuthun, in Wahrheit nur die Phantastereien und Reflexionen einiger geistreichen Personen über das Poetische in einer verwilderten Wirklichkeit gab.

Halten wir recht die Hohlheit dieses leeren Idealismus fest. Sie ist ein den verschiedensten Ausläufern der Romantik gemeinschaftliches Charakterzeichen. Wir wissen, daß Goethe's Prometheus dem Zeus zuruft: „Wähntest Du etwa, ich sollte das Leben hassen, in Wüsten fliehen, weil nicht alle Blütenträume reiften?“ So spricht ein Prometheus, ein Goethe. Aber sehr begreiflich ist es, daß sich, um mit Hettner zu reden*), aus dieser empfindsam thatenscheuen Jugend eine Gruppe herausbildet, die, „weil nicht alle Blütenträume reiften,“ aus verzweifelter Ungenüge am Wirklichen in die leere Luft greift, nach Phantomen jagt, und diese mit eigensinnigem Trotz zu lebendiger Wesenheit verkörpern will, eine Jugend, welche die Anschauung predigt, Kunst und Poesie und deren Element und Organ, die Phantasie, sei das allein Wesenhafte und Lebendige, alles Uebrige aber, Leben und Wirklichkeit, sei als platte Prosa das wahre Genie ohne Bedeutung und überhaupt vom Uebel. Der Kultus der Poesie ist ein neuer Dionysoskultus geworden. Die Jünglinge dieser Zeit sind ihre dithyrambischen Priester.

Und doch war es sehr weit davon entfernt, daß die Priester dieser neuen Lehre bacchantisch oder wild begonnen hätten. Im Gegenteil, die erste Physiognomie, welche uns hier begegnet, ist die sanfteste und unschuldigste, vielleicht die reinste und mildeste, welche sich überhaupt in der modernen Litteratur findet. Es ist Wackenroder's edles, bleiches Gesicht.

Ihren ersten Ausdruck erhielt die romantische Kunstbegeisterung in dem zarten und passiven Erzeugnisse eines schwärmerischen Jünglings, welcher sich aufreibt in dem Zwiespalte zwischen seiner glühenden Liebe zu einem der Kunst gewidmeten Leben und einem äußerlichen Zwange, der ihn mit der Macht väterlicher Gewalt unter das Joch praktischer Interessen beugt, so daß er mit erschöpften Kräften in seinem fünfundzwanzigsten Jahre stirbt. Sein Leben glich dem sanften, lauen Zephyrhauche, der an einem Frühlingstage die Luft erwärmt und die ersten Blumen hervor lockt. Tieck und er

---

*) H. Hettner, Die romantische Schule, S. 48.

waren die vertrautesten Freunde. Seine Briefe an Tieck, den er im höchsten Grade bewundert, zeugen von einer fast mädchenhaften Liebe zu dem männlicher hervortretenden Freunde.

Auf jeder Bibliothek findet man ein kleines, fein gedrucktes, elegant ausgestattetes Buch in Klein Oktav vom Jahre 1797, ohne Verfassernamen, aber mit dem Titel „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders," und mit einem schwärmerischen Rafaelskopfe als Vignette, einer Zeichnung, auf welcher Derselbe mit seinen großen Augen, seinen üppigen Lippen und seinem schlanken Halse wie ein geistvoller und christlich exaltierter Venusanbeter aussieht, der an einer Brustkrankheit sterben wird. Unter dem Bilde steht nicht Rafael schlechtweg, sondern „Der Göttliche Rafael," d. h. der Rafael der Romantik. Dies kleine, zierliche Buch ist gleichsam die Urzelle der Romantik und des romantischen Gewebes. Um dasselbe lagern sich die späteren Produktionen. Seine Keimfähigkeit hat sich als bewunderungswürdig stark erwiesen, so wenig es selbst das Erzeugnis einer energischen Schöpferkraft ist. Es ist ein Buch, das lauter epheuartig rankende Stimmungen, lauter passive Eindrücke enthält, aber in so klarem und reinem Wachse abgedrückt, daß das Gepräge kräftig und bestimmt geworden ist. Es sind, wie der Titel besagt, Herzensergießungen, ein Strom inniger und religiöser Begeisterung für die Kunst, und sie sind im schlichtesten Stile mit wenigen, einfachen Ideen geschrieben, ohne Theorie und ohne Aesthetik. Das Buch ist also nicht das Produkt eines großen oder bedeutenden Geistes, aber es hat einen Vorzug: es ist selbständig. Für den Klosterbruder ist das einzige wahre Verhältnis zur Kunst Andacht, und die großen Künstler sind für ihn auserwählte und gottbegnadete Heilige. Seine Bewunderung ihnen gegenüber ist die eines anbetenden Kindes.

Mehrfach haben an dieser Schrift Tieck und Wackenroder gemeinschaftlich gearbeitet. Aber von Wackenroders eigener Hand stammt in den Herzensergießungen die einfache Selbstbiographie, welche als von einem jungen Musiker, Joseph Berglinger, abgefaßt gedacht ist, — eine Gestalt, die in ihrer Feinheit und sanften Zartheit nicht geringe Aehnlichkeit mit jenem Joseph

Delorme besitzt, unter dessen Zügen Sainte-Beuve als junger Anfänger auf der Bahn der Romantik sich selbst schilderte. Berglinger ist Wackenroder. Wie Jener, kämpft er, um gegen den Willen seines Vaters Künstler zu werden, und gleichzeitig besteht er einen noch härteren Kampf mit sich selbst über sein Verhältnis zur Kunst. Was ihn quält, was merkwürdig genug der beginnenden Romantik hier auf der Schwelle als Schatten ihres Schicksals begegnet, ist die Furcht, durch allzu ausschließliches Aufgehen in der Kunst, untüchtig für das Leben zu werden. Rückert hat das drastisch mit den Worten ausgedrückt:

Die Kinder, lieber Sohn, die Gaukelschwertverschlucker
In Madras üben sich nicht an Konfekt und Zucker,
Von Bambus lernen sie die Spitzen zu verschlingen,
Um wachsend in der Kunst es bis zum Schwert zu bringen.
Willst du als Mann das Schwert der Wissenschaft verdaun,
Mußt Du als Jüngling nicht Kunstzuckerbrödchen kaun.

Und Joseph drückt das folgendermaßen aus: Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal von ihrem innersten, süßen Saft gekostet, der ist unwiderruflich verloren für die thätige, lebendige Welt. Die „weich gebildete" Künstlerseele steht der Wirklichkeit ratlos gegenüber. Diesen peinlichen Gemütszuständen wird Joseph nur entrissen, so oft eine herrliche Musik ihn hoch über die Plagen des Erdenlebens erhebt; aber er wird in Stimmungen hin und her geworfen, und so sagt er, „wird meine Seele wohl beständig der schwebenden Aeolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und worin wechselnde Lüfte nach Gefallen sich regen." Wackenroder verstand und liebte die Musik über alle Künste. In seinen hinterlassenen „Phantasien über die Kunst" preist er sie deshalb vor allen anderen.

Wackenroder besaß dieselbe Leibesbeschaffenheit wie Novalis, war aber mit noch geringerer Widerstandskraft gegen die Stürme des Lebens ausgerüstet. Er war gutmütig und leichtgläubig bis zum Exzeß, und bei dieser echt romantischen Leichtgläubigkeit fand er überall Mysterien und Wunder. Dieser Hang zum Tiefsinnigen und Mystischen ging bei ihm so weit, daß derselbe oft ein Gegenstand des Scherzes und Spottes für seine

doch gleichfalls mehr oder minder mirakelgläubigen und halluzinierten Kameraden ward. Ich kann nicht umhin, hier eine Anekdote zu erzählen, wie sie nur in der Lebensgeschichte der Romantiker vorkommt; denn man begreift nicht die Theorien dieser seltsamen Leute, wenn man sie nicht in ihren vier Pfählen und an ihrem Schreibtisch erblickt hat.

Wackenroder war ein eifriger Kollegienbesucher, und nie hätte er eine Vorlesung ohne die dringenste Veranlassung versäumt. Zwei minder gewissenhafte Freunde benutzten eine Stunde in welcher er im Kolleg war, um einen Hund, der ihnen gehörte, in sein Zimmer zu schaffen. In aufrecht sitzender Stellung banden sie ihn auf dem Stuhl vor Wackenroders Arbeitstische an; die beiden Vorderpfoten ruhten auf einem mächtigen Folianten, welchen man vor ihm aufgeschlagen hatte. Das gelehrige Tier, das solcher Kunststücke gewohnt war, machte auf dem Sessel eine ganz überraschende Figur. Die beiden Mutwilligen verbargen sich darauf in der anstoßenden Kammer, um den Erfolg ihrer List abzuwarten. Früher als gewöhnlich kehrte Wackenroder zurück, um ein vergessenes Heft zu holen. Voll Ueberraschung blieb er stehen; seine Augen waren auf den Hund und dessen tiefsinnige Stellung gefallen. Er warf noch einen scheuen Blick auf das Tier, und steckte dann die vergessenen Blätter geräuschlos zu sich. Die Furcht, seine Pflicht zu versäumen, und die Besorgnis, die wunderbare Erscheinung durch längeres Verweilen zu stören, trieb ihn fort. Eilig und leise verließ er das Zimmer.

Abends, als kein rechtes Gespräch in Gang kommen wollte, brach er das Schweigen und begann mit vielsagender, tiefsinniger Miene: „Freunde, ich muß Euch eine geheimnisvolle Begebenheit mitteilen, deren Zeuge ich heute gewesen bin. Unser Stallmeister (so hieß der Hund) kann lesen.“*)

Ist es nicht, als erlebe man eine Szene aus Tiecks „Gestiefeltem Kater“ oder aus Hoffmanns Erzählung von dem Hunde Berganza? Ist es nicht, als wären diese Bücher, die so barock unwirklich erscheinen, nur aus dem Privatleben der

*) R. Köpke, Ludwig Tieck. Bd. I, S. 177.

Romantiker übersetzt? Ganz ähnlich sagt ja z. B. der Kater in „Kater Murr“: „Nichts zog mich in des Meisters Zimmer mehr an, als der mit Büchern, Schriften und allerlei seltsamen Instrumenten bepackte Schreibtisch. Ich kann sagen, daß dieser Tisch ein Zauberkreis war, in den ich mich gebannt fühlte, und doch empfand ich eine gewisse heilige Scheu, die mich abhielt, meinem Triebe ganz mich hinzugeben. Endlich eines Tages, als eben der Meister abwesend war, überwand ich meine Furcht und sprang hinauf auf den Tisch. Welche Wollust, als ich nun mitten unter den Schriften und Büchern saß und darin wühlte.“ Geschickt schlägt dann der Kater mit der Pfote ein ziemlich dickes Buch auf und versucht die Schriftzeichen darin zu verstehen; zuletzt scheint es ihm, daß ein ganz besonderer Geist über ihn komme. In diesem Augenblicke überrascht ihn der Meister, der mit einem lauten „Seht die verfluchte Bestie!“ mit erhobener Birkenrute auf ihn zuspringt, aber plötzlich mit dem Ausrufe inne hält: „Kater — Kater, du liesest? Ja, das kann, das will ich dir nicht verwehren. Nun sieh— sieh! was für ein Bildungstrieb dir inwohnt!“

Ich frage: erscheint dies wunderlich in einem Märchenromane, wenn man gesehen hat, was in der Wirklichkeit vorfallen konnte? Sehen wir nicht, wie der Regenbogen der Phantastik sich über der ganzen romantischen Gruppe ausspannt, von ihrem ersten sanft-ernsthaften Seher bis zu ihrem letzten dämonischen Manieristen, von Wackenroder bis zum Führer ihrer Arrièregarde Hoffmann? Hören wir ferner, daß Tiecks Leben von ähnlichen Täuschungen und Halluzinationen wimmelt, so werden wir ahnen, daß nichts noch so Phantastisches sich in den Schriften der Romantiker auffinden läßt, was ihre Fiebervisionen ihnen nicht im wirklichen Leben vorgaukelten.

Höchst interessant ist es nun, nicht bloß den Einfluß zu sehen, den die Wackenroderschen Stimmungen und Gefühle auf Tieck ausüben, sondern auch den Anteil, welchen er selbst, von dem gleichaltrigen Freunde beeinflußt, an Wackenroders Erzeugnissen nimmt. Der erste Punkt, welcher uns hier frappiert, ist der Umstand, daß Tieck, der früher nur in erlösenden Augenblicken des Schaffens frei spielend mit seinem schönen Talente

sich hatte über das finstere Brüten in William Lovell'schen Stimmungen erheben können, von Wackenroder lernte, an Phantasie und Kunst als Lebensmächte zu glauben, und so die einzige feste Stütze für eine Lebensanschauung gewann, die er jemals erhielt. Der zweite Hauptpunkt ist, daß er, als der verhältnismäßig Abhängige, welcher der Spur des anderen folgt, alle Tendenzen Wackenroders auf die Spitze stellt und sie zu exaltierten, aber natürlichen Konsequenzen entwickelt.

In denjenigen Partien der „Herzensergießungen", an welchen Tieck mitgearbeitet hat, tritt die katholische Tendenz unverschleiert hervor. Es ist eine Hinzufügung von Tieck, wenn der Maler Antonio hier nicht blos die Kunst, sondern auch „die Mutter Gottes und die erhabenen Apostel" anbetet, und wenn es heißt, die wahre Liebe zur Kunst müsse „eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion sein. Am merkwürdigsten aber als Dokument ist doch das Aktenstück, welches trotz späterer Ableugnungsversuche, nach dem eigenen Zeugnisse Tiecks (in der Nachschrift zur ersten Auflage des „Sternbald", Bd. I, S. 374) unzweifelhaft von seiner Hand herrührt, der Brief nämlich, in welchem ein junger Mann, der als Schüler Albrecht Dürers nach Rom gekommen ist, um die Kunst zu studieren, seine Bekehrung zum Katholizismus schildert. Dieselbe findet in der Peterskirche statt: „Der volle lateinische Gesang, der sich steigend und fallend durch die schwellenden Töne der Musik durchdrängte, gleich wie Schiffe, die durch die Wellen des Meeres segeln, hob mein Gemüt immer höher empor. Und indem die Musik auf diese Weise mein ganzes Wesen durchdrungen hatte und alle meine Adern durchlief, — da hob ich meinen in mich gekehrten Blick und sah um mich her, — und der ganze Tempel ward lebendig vor meinen Augen, so trunken hatte mich die Musik gemacht. In dem Moment hörte sie auf, ein Pater trat vor den Hochaltar, erhob mit einer begeisterten Geberde die Hostie und zeigte sie allem Volke, — und alles Volk sank in die Kniee, und Posaunen, und ich weiß nicht was für allmächtige Töne, schmetterten und dröhnten eine erhabene Andacht durch alles Gebein — da kam es mir ganz deutlich vor, als wenn alle die Knieenden . . . alle um

meiner Seelen Seligkeit zu dem Vater im Himmel beteten und mich mit unwiderstehlicher Gewalt zu ihrem Glauben hinüber zögen."

Ich lege ein ganz besonderes Gewicht auf diese Stelle, weil sie einen entscheidenden Beweis, den selbst der sonst fast niemals fehl greifende Hettner übersehen hat, dafür liefert, daß der Hang zum Katholizismus von Anfang an tief im Prinzip der romantischen Schule wurzelte. Hettner sowohl wie Julian Schmidt messen dem Umstande eine zu große Bedeutung bei, daß A. W. Schlegel als Greis in dem bekannten Briefe an eine französische Dame die katholische Tendenz aus einer bloßen „prédilection d'artiste" herleitet. Denn die Sache ist die, daß diese Künstler-Vorliebe ihren tieferen Grund in der gleich anfangs eingeschlagenen Richtung des sich Abwendens vom Rationellen hatte.

Die Beziehung zum Katholizismus ist indes nicht die einzige Tendenz bei Wackenroder, welche augenblicklich von Tieck und der Schule ergriffen und weiter geführt wird. In den „Phantasien über die Kunst" preist Wackenroder die Musik als die Kunst der Künste, als die, welche es vor allen verstehe, die Gefühle des Menschenherzens zu verdichten und festzuhalten und welche uns lehre, „das Gefühl selbst zu fühlen." Was fühlte die romantische Schule anders! Dies nimmt Tieck auf. Wenn Wackenroder die Ueberlegenheit der Musik über die Poesie und die Sprache der Musik als die reichere von den Beiden hervorhebt, bei wem mußte dies wohl so zünden, wie bei Tieck, dessen Gedichte mehr ein Ausdruck für die Stimmungen waren, in denen man Poesie schreibt, als wirkliche poetische Erzeugnisse, mehr Kunststimmungen als Kunstwerke!

Tieck geht weiter als Wackenroder. Von der Musik sondert er wieder die Instrumentalmusik aus, denn nur in dieser ist die Kunst wirklich frei, befreit von den Schranken der Außenwelt. Deshalb bezeichnet auch später der durch und durch musikalische Hoffmann die Instrumentalmusik als die romantischste aller Künste, und als merkwürdiger Beweis für den Zusammenhang, welcher stets zwischen den großen geistigen Phänomenen eines Zeitalters stattfindet, und dafür, wie die

Romantiker, bei all ihrer vermeintlichen Willkür und wirklichen Ungebundenheit, unbewußt einer sie beherrschenden geschichtlichen Notwendigkeit gehorchten und dem Strome derselben folgten, mag es hervorgehoben werden, daß gerade zu dieser Zeit Beethoven die Instrumentalmusik frei macht und sie zur höchsten Höhe erhebt.

Indem man jetzt die Begeisterung für die musikalische Stimmungsinnigkeit auf die Dichtkunst überträgt, wird für Tieck die in Stimmungen und Klingklang aufgehende Poesie die wahre, „die reine Poesie." Seine „Liebesgeschichte der schönen Magelone" und sein „Zerbino" sind gute Beispiele. Selbst in den Prosaabschnitten dieser Erzählung klingt und tönt alles, das Stimmungsleben des Helden und die Landschaften, welche den Hintergrund bilden. Der Graf hört keinen Laut um sich herum; denn „eine innerliche Musik übertönte das Flüstern der Bäume und das rieselnde Plätschern der Wasserkünste." Doch wirkliche, süße Musik übertäubt wieder die innerliche. „Die Musik floß wie ein murmelnder Bach, und er sah die Anmut der Fürstin auf den silbernen Wellen hoch einherschwimmen und wie die Wogen der Musik den Saum ihres Gewandes küßten . . . Die Musik war jetzt die einzige Bewegung, das einzige Leben in der Natur." Endlich verklingen die Töne der Musik. „Wie ein blauer Lichtstrom" versinken sie in die Tiefe, und jetzt beginnt der Ritter selbst zu singen.

So singen in „Zerbino" im „Garten der Poesie" die Rosen und Tulpen, die Vögel und das Himmelsblau, die Quellen und der Sturm, der Strom und die Geister. So heißt es auch in „Blaubart": „Blumen küssen sich mit Tönen." Alles hat in dieser Poesie seine Musik: Mondschein, Wohlgeruch, Gemälde, und umgekehrt wird von den Strahlen, dem Duft, den Gestalten der Musik gesprochen: „Sie sangen mit süßer Kehle und blieben immer im Takte mit der Musik des Mondenscheines." Man hatte ja der stofflichen Wirklichkeit den Rücken gewandt. Handgreifliche Körperlichkeit, feste Plastik, selbst nur plastische Gestaltung von Seelenzuständen sind also den Romantikern unmöglich. Sie erstreben dieselbe nicht einmal

Das leiblich Gestaltete erscheint ihnen als grob und platt. Jede physiognomische Bestimmtheit löst sich daher in dissolving views auf. Man fürchtet, an Unendlichkeit und Tiefe zu verlieren, was man vielleicht an Begrenzung und Form hätte gewinnen können.

In diesem Punkte begegnen sich alle Meister der Schule. Da ist zuerst und vor allen Novalis. Seine „Hymnen an die Nacht" und seine ganze Lyrik überhaupt war eine Poesie der Nacht und Dämmerung, deren Halblicht keine festen Umrisse duldet. Seine Psychologie ging, wie er sagte, darauf aus, die namenlosen, unbewußten Kräfte der Seele zu ergründen. Deshalb kommt auch seine Aesthetik darauf hinaus, unsere Sprache müsse wieder musikalisch, wieder Gesang werden, und deshalb lehrt er, in eigentlichen Gedichten gebe es keine andere Einheit, als die des Gemüts, also nicht des Gedankens oder der Handlung. „Es lassen sich", sagt er, „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume, denken; Gedichte, die blos wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirekte Wirkung, wie Musik, haben." — Und wie völlig stimmt das mit den Theorien Friedrich Schlegels überein! Er, dessen Wesen rein fragmentarisch war, dessen Leben in Launen verstrich, dessen Wille nie einen Plan festzuhalten vermochte und dessen Lebenslauf einer Arabeske gleicht, die mit einem Thyrsusstabe beginnt und mit einem Kreuze endet, das aus einem Messer und einer Gabel besteht, — er sagt: „Die Arabeske, dieses harmlos musikalische Wiegen der Linie in sich selbst, ist die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Poesie. Ihre Kontouren sind nicht bestimmter, als die Wolken des Abendhimmels."

Das Wort ist treffend, falls man es nur nicht auf die Phantasie überhaupt, sondern auf die Phantasien der Romantiker anwendet. Tiecks Lyrik ähnelt der Goethe'schen, wie Wolken am Horizont festen Schneegebirgen ähnlich sehen. Der romantischen Lyrik steht der Hörer gegenüber, wie Polonius der

Wolke im „Hamlet“ gegenüber steht: Sie sieht beinahe aus wie ein Kamel. — Ja, auf Ehre, sie gleicht einem Kamel. — Mir scheint, sie gleicht einem Wiesel. — Hinten sieht sie aus wie ein Wiesel. — Oder wie ein Walfisch? — Ganz wie ein Walfisch.“

Bei Novalis ist die Kunstform noch in den Gedichten höchst solid und bestimmt, bei Tieck wird alles verwischt und schwimmt in einem Nebel und Dunst der Formen, welcher dem Ahnungsvollen und geheimnisvoll Innigen des Inhalts entsprechen soll. Das Kunstwerk wird in seinem ersten embryonalen Zustande als Dunstkugel fixiert. Die Phantasie in diesem elementaren Zustande wird als Urpoesie bezeichnet. Um die bestimmt begrenzte Dichtkunst zur Urpoesie zurück zu führen, muß die feste, bestimmte Kunstform aufgelöst und zusammen geknetet werden. Wie Tieck bei den großen Dichtern dasjenige vorzog, was sie zu einer Zeit geschrieben, wo ihre Form noch nicht entwickelt war — er gesteht z. B., daß kein Shakespeare'sches Stück solchen Eindruck wie „Perikles“ auf ihn gemacht habe — so schuf er selbst Werke wie „Genoveva“ und „Oktavian“, in welchen die epische, die lyrische und die dramatische Form zu einem Ragout zusammengehackt sind.

In Dänemark wird diese bunte Mischung aller Formen nachgeahmt. Sie eignet sich recht wohl für einen Stoff wie Oehlenschlägers „Sankt Johannis-Abend-Spiel“ und zum Teil auch für einen Stoff wie „Aladdin“, bisweilen aber führt sie zu einem sehr ungünstigen Resultat, wie bei Hauchs „Hamadryade“.

Nicht einmal für die reine Stimmungslyrik ist bei Tieck Form genug übrig. In solchem Grade fehlt es während seiner romantischen Periode seinem Talente an Konzentration. So viel er von Musik und von Musik der Sprache redet, ist doch seine rhythmische Begabung höchst unvollkommen. Sein Ohr scheint nicht feinhörig gewesen zu sein. In diesem Punkte wird er von A. W. Schlegel weit übertroffen. Man lese z. B. dessen wundervolle Uebersetzung der eingeflochtenen Lieder in Shakespeares „Was Ihr wollt“. Aber von Tieck, wie von den Romantikern überhaupt, gilt es, daß sie in der Regel,

bei all' ihrem Trumpfen auf melodische Form, nur dann melodische Wirkung erreicht haben, wenn sie die südländischen Versmaße wieder aufnahmen, an deren bestimmtes Schema sie sich halten konnten. Sie füllten Sonett- und Kanzonen-Rahmen aus, wie unsere Damen eine Kanevas-Stickerei ausfüllen. Sie häuften die Reime dergestalt auf, streuten sie so dicht, daß der Sinn in diesem Reimüberfluß verloren ging. Tieck schreibt in der „Magelone":

Errungen,
Bezwungen
Von Lieb ist das Glück,
Verschwunden
Die Stunden,
Sie fliehen zurück:
Und selige Lust
  Sie stillet,
  Erfüllet
Die trunkene, wonneklopfende Brust.

Baggesen giebt in seinem „Faust" folgende Parodie dieses romantischen Klingklangs:

Mit Ahnsinn, Wahnsinn, lächelndweinend,
Einend —
Mit Schiefe, Tiefe, dunkelmeinend,
Scheinend —
Der Enge Läng' entflammt in weiten Breiten,
Muß licht der Dichter durch die Zeiten gleiten.

Allein nicht bloß das Metrum entnehmen sie aus Spanien und Italien, sondern alle möglichen kleinen Handgriffe. Mit großer Naivetät bemühen sie sich, ein Stimmungsbild mit Hilfe von Assonanzen und tragisch klingenden Vokalen zu liefern. Abwechselnd nehmen sie alle Selbstlauter und Mitlauter des Alphabets in ihren Dienst; vierzig vollklingende A-Laute hinter einander werden angewandt, um den Leser in guten Humor zu versetzen, einige Dutzend finsterer, schauriger U-Laute jagen ihm einen heilsamen Schreck ein. So z. B. in Tieck's melancholischer U-Romanze von dem alten Ritter Wulf, den der Teufel holt. Der tragischen Wirkung halber wird hier in manieriert altertümelnder Sprache „begann" zu „begunnte" rc. rc. Wenn der Leser sein Nervensystem eine halbe Stunde lang

vollständig hat betäuben lassen von Versausgängen wie diesen: „Unke — Sturme — hinunter — begunnte — verdunkeln — verschlungen — Wulfen — Münze gulden — großen Klufte — rucke, Drucke — rufen, Zunften — lugen — bedunken — erschluge — anhube — mit tiefen Brunsten — vielen Unken, die heulten und wunken — zu dem Requiem des toten Wulfen, den der dunkle Satan mit vielen Wunden — erschluge, — wenn er nichts mehr vernimmt, als u-tu-tu, dann ist er auf dem Höhepunkte, die Sprache ist Musik geworden, und er zerfließt in Stimmung.*) Am komischsten macht sich diese Vokalmusik im Drama. In Friedrich Schlegel's „Alarkos", diesem Arsenal von Assonanzen und Alliterationen, endigt der Held bisweilen zwei oder drei Seiten hinter einander jeden Trimeter mit einem **a** oder **u**:

Ihr Männer all', Pilaster dieser alten Burg,
Genossen, Tapfre! die umkränzt mein Ritterthum,
Deß Glorie wir oft neu gefärbt mit hoher Lust
In unsres kühnen Herzens eignem heißen Blut —
Die alte Ehr' in tiefer Brust, der lichte Ruhm,
Dem festen Aug' in Nacht der einzig helle Punkt,
So folgten einem Stern wir all' vereint im Bund;
Der Bund ist nun zerschlagen durch den herben Fluch,
Der mich im Strudel fortreißt fremd' und eigner Schuld. —
Mich zwingt, von hier zu eilen, ein geheimer Ruf,
Nach fernen Orten muß ich in drei Tagen, muß
Ein groß Geschäft vollenden, und die Frist ist kurz.

U. s. w., u. s. w. Burg, Lust, Mut, Schutz, kund, Bund, Brust, Furcht, muß, Ruhms, thun, Bund, uns — man hat gerade so Viel davon, wenn man die Assonanzen allein hört, als wenn man den Rest in den Kauf bekommt. Als „Alarkos" in Weimar aufgeführt wurde und man in ein stürmisches Gelächter ausbrach, erhob Goethe sich von seinem Platze im Parquet und rief mit Donnerstimme: „Man lache nicht!" und gleichzeitig gab er der Polizei einen Wink, Jeden, der lache, hinaus zu schmeißen. Wir Andern, die den „Alarkos" lesen, freuen uns, daß uns Keiner hinauswerfen kann.

Die Ursache, weshalb die Romantiker sich all' diesem

*) A. Ruge, gesammelte Schriften. Bd. I, S. 361.

metrischen Zwang unterwerfen, ist leicht zu erkennen. Die vielen kalten, gezwungenen Versformen sind selbstverständlich bequem für Denjenigen, der mit äußerlicher metrischer Virtuosität einen vollständigen Mangel an metrischer Erfindungsgabe verbindet. Allein die Sonette, Terzinen und Ottaverime verhehlen nur schlecht die Formlosigkeit des Inhalts. Wenn der Nebel so dick ist, daß man ihn mit einem Messer zerteilen kann, so schneidet der Romantiker ihn in vierzehn Stücke und nennt ihn ein Sonett.

In den freien Versformen erreichen die Formlosigkeit und die Prosa ihren Gipfelpunkt. Was soll man z. B. zu folgenden Versen aus Tieck's römischer Reise sagen:

Weit hinter mir liegt Rom
Auch mein Freund ist ernst,
Der mit mir nach Deutschland kehrt,
Der mit allen Lebenskräften
Sich in alte und neue Kunst gesenkt,
Der edle Rumohr,
Deß Freundschaft ich in mancher kranken Stunde
Trost und Erheiterung danke.

Der bekannte radikale Kritiker Arnold Ruge hat seiner Zeit diesen Versen folgendes Supplement angehängt:

Hochgeehrter Herr Hofrat!
Dieser unmittelbaren Lyrik,
Das verzeihen Sie gütigst, weiß ich
Mit dem besten Willen,
Sowohl in alter als in neuer Poesie,
Nichts zur Seite zu stellen,
Als etwa diesen
Schwachen Versuch einer freien Nachbildung.

Doch seine höchste Konsequenz erreicht dies Bestreben, die Sprache zu Gunsten der Musik aufzuheben, eigentlich erst da, wo Tieck so weit geht, der Musik selbst oder den musikalischen Instrumenten Worte zu leihen. Bisweilen wirkt das geradezu komisch. So z. B., wo im „Sternbald“ (erste Ausgabe) die Instrumente reden, und die Flöte sagt:

Unser Geist ist himmelblau,
Führt Dich in die blaue Ferne.
Zarte Klänge locken Dich,
Ein Gemisch von andern Tönen.
Lieblich sprechen wir hinein,
Wenn die andern munter singen,
Deuten blaue Berge, Wolken,
Lieben Himmel sänftlich an,
Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen.

Seinen klassischen Ausdruck empfing dieser Gedankengang in dem Gedichten, das den „Phantasus" abschließt, und dessen Thema nach Calderon'schem Muster ins Unendliche variiert wird;

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern,
Alles, was sie will, verschönen.

Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb' auf allen Wegen;
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht.

Diese überirdische Liebe, welche im Gegensatze zur irdischen die Sprache durchaus nicht als Organ gebrauchen kann, findet in den Tönen ihr adäquates Ausdrucksmittel, und die Sprache wird nur benutzt, um sich selbst zu verurteilen und zu erklären, daß sie selbst vor der Musik weiche. In solchem Grade wird allmählich die romantische Stimmung verfeinert und quintessentiert.

Nur ein Schritt bleibt jetzt noch übrig, der, welchen Tieck in seinem Lustspiele, „Die verkehrte Welt" thut, nämlich die Sprache ausschließlich nach ihrer musikalischen Beschaffenheit zu verwenden. Vor dem Lustspiel findet man hier eine Symphonie als Ouvertüre, und in ihrer vollkommen musikalischen Unbestimmtheit erreicht die Darstellung hier eine wirklich klassische Originalität. Eine solche Umschreibung der

Musik durch Worte war bis zu dieser Zeit unerhört gewesen, und der Versuch erscheint daher auch noch heutigen Tages als absolut typisch. Denn wer den Mut hat, seine Tollheit auf die Spitze zu treiben, erreicht eben dadurch, daß diese Tollheit, in welcher Methode ist, einen kräftigen und lebendigen Charakter erhält.

Symphonie.

Andante in D-Dur.

Will man sich ergötzen, so kommt es nicht sowohl darauf an, auf welche Art es geschieht, als vielmehr darauf, daß man sich in der That ergötzt. Der Ernst sucht endlich den Scherz, und wieder ermüdet der Scherz und sucht den Ernst; doch beobachtet man sich genau, trägt man in beides zu viel Absicht und Vorsatz hinein, so ist es gar leicht um den wahren Ernst so wie um die wahre Lust geschehen.

Piano.

Gehören aber wohl dergleichen Betrachtungen in eine Symphonie? Warum soll es denn so gesetzt anfangen? Ei nein! wahrhaftig nein, ich will lieber sogleich alle Instrumente durch einander klingen lassen.

Crescendo.

Ich darf ja nur wollen, doch freilich mit Verstand; denn nicht sogleich, urplötzlich, erhebt sich der Sturm, er meldet sich, er wächst, dann erregt er Teilnahme, Angst, Furcht und Lust, da er sonst nur leeres Erstaunen und Erschrecken veranlassen würde. Ist es schwer vom Blatte zu spielen, so ist es noch schwerer, vom Blatte sogleich zu hören. Aber nun sind wir schon tief im Getümmel; Pauken schlagt! Trompeten klingt!

Fortissimo.

Ha! das Getümmel, die Attaquen, das Schlachtgewühl von Tönen! Wohin rennt ihr? Woher kommt ihr? Die

stürzen sich wie die Sieger durch das lauteste Gedränge, jene fallen, verscheiden; die dort kommen verwundet, matt zurück, und suchen Trost und Freundschaft. Da trabts heran, wie Rossesschnauben; da orgelts tief wie Donner und Gebirg; da rauscht es, tobt es wie ein Wassersturz, der verzweifelnd, sich vernichten wollend, über die nackten Klippen stürzt, und tiefer, immer tiefer hinunter wütet, und keinen Stillstand, keine Ruhe findet.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Violino Primo Solo.

Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik! Denkt ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hinein retten, um nur Ruhe endlich zu finden? Wie oft, daß ein zergrübelter Tag nur ein Summen und Brummen zurück läßt, das sich später wieder zur Melodie belebt?

— — — — — — — — — — — — — — — —

Forte.

Alles ist fertig, die Dekoration aufgestellt, der Souffleur zugegen; mehr Zuschauer kommen auch nicht. Die Erwartung ist rege, die Neugier gespannt; nur wenige denken jetzt schon an das Ende, und daß sie alsdann fragen werden: „Nun, war es denn etwas Besonderes? — Gebt Acht! denn das müßt ihr, um nicht alles auf den Kopf zu stellen. — Gebt aber auch nicht zu sehr Acht, um nicht mehr zu sehen und zu hören, als man euch hat zeigen wollen. — Gebt Acht! gebt aber ja auf die rechte Art Acht! hört zu! hört zu! zu! zu! zu!! zu!!! —

Wer die dänische Litteratur kennt, wird bemerken, daß Kierkegaard mit seiner berühmten Abhandlung über Mozarts Don Juan, in deren Schlußchor man die Schritte des Gou-

verneurs zu vernehmen meint,*) nur die von Tieck eingeschlagene Richtung weiter verfolgt, und es leuchtet ein, in wie nahem Zusammenhang alle Hoffmann'schen Umschreibungen der Musik in Stimmungsergüssen und Geistererscheinungen in den „Kreisleriana" mit der ersten Auffassung des romantischen Ideales bei Tieck stehen. Für Hoffmann, der eine so tiefe und eigentümliche musikalische Begabung mitbrachte, daß er fast nicht als Dichter allein, sondern als Dichter-Musiker aufgefaßt werden muß, war es indessen in ganz anderem Sinne als für Tieck mit diesem Musizieren in Worten Ernst.

Er lebte und webte in der Musik, er war als Komponist nicht minder fruchtbar wie als Schriftsteller, und außerdem befaßt sich seine schriftstellerische Thätigkeit größtenteils mit einer phantasievollen Auffassung der Musik und der größten Komponisten. In krankhaftem Zustande, in Fieberphantasien, pflegte er seine Krankenwärter mit Instrumenten zu verwechseln. „Heute hat mir wieder die Flöte arg zugesetzt," sagte er von einem, der sehr leise sprach und zudem etwas Schmachtendes im Tonfall seiner Stimme hatte. Von einem Anderen, der eine tiefe Baßstimme hatte, brauchte er den Ausdruck: „Den ganzen Nachmittag hat mich das unleidliche Fagott gequält."

Wo er in seinen „Phantasiestücken" Gluck einführt, läßt er ihn von den Tonverhältnissen wie von Personen sprechen: „Nacht wurde es wieder, da traten zwei Kolosse auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge

---

*) „Hört Don Juan! Hört den Anfang seines Lebens; wie der Blitz aus dem Dunkel der Wetterwolke heraus fährt, so bricht er aus der Tiefe des Ernstes hervor, schneller als der zuckende Blitz, unstäter als dieser und doch ebenso taktfest; hört, wie er sich in die Mannigfaltigkeit des Lebens hinab stürzt, wie er sich an dem festen Damme desselben bricht, hört diese leichten, tanzenden Violintöne, hört das Winken der Freude, hört den Jubel der Lust, hört des Genusses festliche Seligkeit, hört seine wilde Flucht, an sich selbst eilt er vorüber, immer schneller, immer unaufhaltsamer, hört das zügellose Begehren der Leidenschaft, hört das Säuseln der Liebe, hört das Flüstern der Versuchung, hört den Wirbel der Verführung, hört die Stille des Augenblicks — hört, hört, hört Mozarts Don Juan!" — S. Kierkegaards „Entweder—Oder" Bd. I, S. 93.

lächelte: Ich weiß, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Terz, wird unter die Kolosse treten.“ An anderer Stelle spricht Kreisler davon, sich „mit einer übermäßigen Quinte zu erdolchen.“ Was bei den andern Romantikern nur empfindsam-phantastisch ist, wird bei ihm zum Schauerlich-Burlesken.

In der Abhandlung „Kreislers musikalisch poetischer Klub,“ bezeichnet er das charakteristische Gepräge einiger Töne mit den Namen von Farben und erzeugt auf diese Weise das Gemälde einer zusammenhängenden Reihe von Gemütszuständen. Er besaß den, einigen zarten und stark-nervösen Naturen eigentümlichen scharfen Sinn für die ganz unzweifelhaft existierende Verwandtschaft zwischen Tönen und Farben.

Wie eine Potenzierung all’ jener Tieckschen Versuche, der reinen Musik Worte zu verleihen, muß die Stelle bei ihm hervorgehoben werden, wo, nachdem Kreisler gespielt hat, im Klavier ein Brausen überschwenglich herrlicher Tonfluten und Akkorde vernommen wird. Echt romantisch heißt es mit Verschmelzung aller Sinneseindrücke von dieser Musik: Der Duft erglänzte in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen.“

Und nun folgt eine nie zuvor versuchte Charakteristik der verschiedenen Tonarten mit Hülfe stimmungsvoller Worte.

Asmoll Akkord (mezzo forte.)

Ach! — sie tragen mich ins Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt.

Edur Sexten Akkord (ancora piu forte.)

Halt dich standhaft mein Herz! — brich nicht, berührt von dem sengenden Strahl, der die Brust durchdrang. — Frisch auf mein wackerer Geist! — rege und hebe dich empor in dem Elemente, das dich gebar, das deine Heimat ist!

Edur Terz Akkord (forte.)

Sie haben mir eine herrliche Krone gereicht, aber was

in den Diamanten so blitzt und funkelt, das sind die tausend Thränen, die ich vergoß, und in dem Golde gleißen die Flammen, die mich verzehrten. — Mut und Macht. — Vertrauen und Stärke dem, der zu herrschen berufen ist im Geisterreich.

Amoll (harpeggiando-dolce.)

Warum fliehst du holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag und die du so wohl verstehst!

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Esdur (forte.)

Zieh ihm nach! — zieh ihm nach! — Grün ist sein Kleid wie der dunkle Wald — süßer Hörnerklang sein sehnend Wort — Hörst du es rauschen hinter den Büschen? — Hörst du es tönen! — Hörnerton voll Lust und Wehmut! — er ist's — auf, ihm entgegen!

Zuletzt bleibt denn auch die Parodie nicht aus, indem Hoffmann im „Kater Murr“ sogar die Katzenklagen und die Katzenmusik in Verse bringt und sie glossiert. In diesem absolut musikalischen Typus von Poesie erreicht das Wackenrodersche Kunstideal seine höchste und wahrste Ausbildung. Der Naturpantheismus, welcher bei Goethe plastisch ist, und welcher sich bei ihm in der Gestaltung der „Diana der Epheser“ äußert, ist hier musikalisch geworden. Wie ein stark gesammelter Strom braust durch Tiecks Jugendschriften, unter der Frömmigkeit, unter der Sinnlichkeit, unter den Reminiscenzen aus Wackenroder und Goethe in breiten Wogen der romantische Pantheismus. Es heißt z. B. im „Sternbald“ (Bd. II, S. 54): „Oft horchen wir auf und sind auf die neue Zukunft begierig, auf die Erscheinungen, die an uns mit bunten Zaubergewändern vorübergehen sollen: dann ist es, als wollte der Waldstrom seine Melodie deutlicher aussprechen,

als würde den Bäumen die Zunge gelöst, damit ihr Rauschen in verständlicheren Gesang dahin rinne. Nun fängt die Liebe an auf fernen Flötentönen heran zu schreiten, das klopfende Herz will ihr entgegen fliegen, die Gegenwart ist wie durch einen mächtigen Bannspruch festgezaubert, und die glänzenden Minuten wagen es nicht, zu entfliehen. Ein Zirkel von Wohllaut hält uns mit magischen Kräften eingeschlossen, und eine verklärte Existenz schimmert wie rätselhaftes Mondlicht in unser wirkliches Leben hinein.“ Oder an einer andern Stelle (Bd. II, S. 106): „O, unmächtige Kunst, wie lallend und kindisch sind deine Töne, gegen den vollen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Thal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden herauf quillt! Ich höre, ich vernehme, wie der ewige Weltgeist mit meisterndem Finger die furchtbare Harfe mit allen ihren Klängen greift, wie die mannigfaltigsten Gebilde sich seinem Spiel erzeugen, und umher und über die ganze Natur sich mit geistigen Flügeln ausbreiten. Die Begeisterung meines kleinen Menschenherzens will hinein greifen, und ringt sich müde und matt im Kampfe mit dem Hohen. . . . Die unsterbliche Melodie jauchzt, jubelt und stürmt über mich hinweg.“ -- Das Leben und die Poesie gehen hier in Musik auf.

Es ist zu allen Zeiten in jeder Kunstart eine große Versuchung für den Künstler gewesen, seine Herrschaft über sein Material dadurch zu zeigen, daß er ihm zu derselben Zeit trotzt, da er es verwendet. In der Geschichte der Bildhauerkunst erscheint ein Zeitpunkt, wo man sich darüber ärgert, daß der Stein so schwer ist, und wo man ihn zwingen will, das Leichte und Schwebende auszudrücken, oder man trachtet nach dem Malerischen, wie die Manieristen der Renaissancezeit. So mühen sich hier die Romantiker, die Sprache nach der Seite hinüber zu drängen, von welcher sie mit der Musik verwandt ist, sie mehr mit Rücksicht darauf, wie sie *klingt*, zu benutzen, als mit Rücksicht darauf, was sie *bedeutet*. Wie die Schriftsteller heutigen Tages sich mehr oder minder glücklich bemühen, mit Worten zu malen, so

wollten die Romantiker musizieren. Daß sie gerade auf diese Einseitigkeit verfielen, erklärt sich leicht. Man erinnert sich ihrer Polemik gegen die Absicht, ihrer Vergötterung der Ironie. Daher wünschen sie nicht ihrem Worte treu zu bleiben, nicht an dasselbe gebunden zu sein. Sie gebrauchen es ironisch in solcher Art, daß sie es wieder zurücknehmen können. Es soll nicht leiblich, wesenhaft, auf eine Absicht und ein Ziel deutend, vor ihnen stehen. Wie sie dadurch, daß sie die Freiheit abstrakt als Willkür auffaßten, auf einen Punkt zurückkamen, wo sie nach Gefallen so oder anders handeln konnten, so gelang es ihnen dadurch, daß sie die Sprache abstrakt als Laut auffaßten, dieselbe zum bloßen Stimmungsausdruck ohne Tendenz zu machen, d. h. ohne Richtung auf das Leben und Handeln. Der Tendenz entrannen sie dadurch nicht — der entrinnt Keiner — weil sie jedoch nicht die Tendenz der Freiheit nach aufwärts und vorwärts hatten, riß die Schwere-Tendenz sie notwendig nach rückwärts hinab. Da sie nun aber ein Mal über das andere das Wort nur auftreten ließen, um abzudanken und sich für inkompetent zu erklären im Vergleich mit der Musik, so begreift sichs leicht, daß die Musiker ihrerseits unter dem Einflusse des herrschenden Zeitgeistes danach strebten, das romantische Kunstideal in ihrer Kunst durch dieselben Mittel auszudrücken, auf welche die Poeten bei ihrer eigenen Ohnmacht beständig hingewiesen hatten.

Tiecks dramatisierte Märchen, wie z. B. „Blaubart", gleichen in Wirklichkeit Operntexten. Die Oper kann ja gerade das Phantastische und Sagenhafte gebrauchen, wie es die Romantiker hervorbrachten. Als Dichter von Operntexten hätte Tieck eine Zukunft haben können. Er hat indessen nur einen Text geschrieben und dieser wurde nicht komponiert. Nichtsdestoweniger kam das romantische Ideal in der Musik zu seinem Rechte. E. T. A. Hoffmann bezeichnet den Uebergang von der romantischen Dichtung zur romantischen Komposition. Wir treffen in ihm als Opernkomponisten nicht nur den musikalischen Ausleger des von den Romantikern verherrlichten Dichters Calderon, sondern wir sehen ihn auch brüderlich mit den

zeitgenössischen Romantikern vereint. Er komponiert Brentanos „Die lustigen Musikanten", Zacharias Werners „Das Kreuz an der Ostsee", und arrangiert mit vielem Glück Fouqués „Undine" als Oper in drei Akten.

Er ist jedoch als Opernkomponist weniger ein eigentlicher Tondichter als ein genialer Uebersetzer des poetischen Inhalts in die Sprache der Musik. Nur was seiner dichterischen Eigentümlichkeit auf dem Gebiete des Entsetzens und der Geistersucht entsprach, gelang ihm nach dem Zeugnis der ersten Kenner auf das Trefflichste. So im „Kreuz an der Ostsee" die Gesänge der rohen, unmenschlichen Altpreußen mit ihren Ausdrücken der unbezähmten Leidenschaften, ferner in „Undine" alle Geisterszenen, das gespenstige Märchenleben, welches einen süßen Schauer erzeugt.

Kein Geringerer als Karl Maria von Weber hat diese letzte Oper Hoffmanns in warmen Worten gepriesen, und unter den Komponisten, denen es glückte, dem romantischen Kunstideal in der Musik Ausdruck zu geben, ist Weber ohne Zweifel der Bedeutendste. Er folgt den Romantikern auf den Fersen in Betreff der Wahl seiner Stoffe. In „Preciosa" wird das ungebundene Wander- und Vagabundenleben verherrlicht, wie in Tiecks „Sternbald" und Eichendorffs „Leben eines Taugenichts". „Oberon" führt uns in jene ganze Elfenwelt ein, die aus Shakespeares „Sommernachtstraum" herstammt, dem Stücke, das bekanntlich der Ausgangspunkt für alle phantastischen Lustspiele Tiecks war. Im „Freischütz" endlich greift Weber, wie die Romantiker in ihrer späteren Periode, zum Volkstümlichen als Kunstmittel, benutzt Volksmelodien, wie die Romantiker in Deutschland und Dänemark Volkslieder benutzten, nimmt, wie die Romantiker, Volkssagen und Vorstellungen des Volksaberglaubens auf.

Wer einer Vorstellung des „Freischütz" auf einer deutschen Bühne beiwohnt, der würde, selbst wenn er taub wäre, nicht einen Augenblick daran zweifeln können, daß er eine romantische Oper vor sich hat. Er sieht die finstere Schlucht zwischen den Felsen, wo die Naturgeister hausen, das Herumschwirren der Geister im Mondenschein, eine Dekoration und ein Per-

sonal, welche an die Versuchungen des heiligen Antonius auf niederländischen Gemälden erinnern, endlich die wilde Jagd, deren Schatten wie die Bilder einer Laterna magica mit einer seltsam täuschenden Wirkung durch die Luft fahren. Das Interessanteste offenbart sich freilich erst dem Nicht-Tauben, welcher Acht darauf giebt, wie der Komponist sich zu all diesen Aeußerlichkeiten stellt. Denn er wird fühlen, daß Weber mit mehr Genialität als die Romantiker, sein Material analog der Weise behandelt, in welcher sie das ihrige behandeln. Auch Weber führt seine Kunst auf eins ihrer Extreme hinaus. Wie die Romantiker geneigt sind, die Sprache abstrakt als Laut und Rhythmus zu betrachten, so ist er geneigt, die Musik abstrakt, d. h. gleichfalls als Rhythmus zu nehmen. So ist z. B. Samiels Motiv mehr rhythmisch, als melodisch, und macht daher eine gröbere, äußerlichere, aber malerischere Wirkung. Wie die Romantiker in der Poesie musizieren, so malt er also in der Musik.

Während Beethoven ein reines Seelengemälde giebt, nichts Aeußeres darstellt, nur seine eigene Seele, giebt Weber Charakteristiken. Er stützt sich seinen Stoffen gegenüber stets auf ausgeprägte äußere Physiognomien, auf Etwas, wovon man sich schon von vornherein eine Vorstellung bildet, wie z. B. die Elfen. Wenn man die Pastoralsymphonie ausnimmt, malt Beethoven nur den Eindruck. Weber malt die Sache selbst. Er ahmt die Naturlaute nach. Er läßt die Violinen säuseln, um ein Säuseln in den Bäumen zu schildern. Wenn der Mond zu scheinen beginnt, wird das durch einen Akkord angedeutet und gemalt. Wenn er mithin rhythmisch dumpfe Schläge statt Tonwellen giebt, also die Mittel seiner Kunst abstrakt benutzt; wenn er kindlich oder volkstümlich sich an die Form des Liedes und die einfachste Harmonisation hält, also die Mittel seiner Kunst naiv gebraucht; wenn er, um eine wild phantastische oder unheimliche oder gespenstische Wirkung zu erzielen, die natürliche Lage oder den natürlichen Umfang der Instrumente versetzt (indem er z. B. den Klarinetten tiefe Töne giebt) und also seine Mittel so barock und bizarr verwendet, wie es früher nicht in der Musik erhört worden war,

so ist er ganz und gar ein Romantiker, der mit seiner größeren Genialität und seinen weit zweckentsprechenderen Wirkungsmitteln die notwendige musikalische Ergänzung zu den Poesien der romantischen Dichter bildet. (Vgl. die Einleitung zu George Sand's „Mouny Robin".)

10.

Verhältnis der Romantik zu Kunst und Natur. Die Landschaft. Tieck's „Sternbald".

Wackenroder's Büchlein, das den Ausgangspunkt für das Verhältnis der Romantik zum Musikalischen und zur Musik bildet, bezeichnet gleichzeitig den Ausgangspunkt für ihr Verhältnis zur Kunst. Wie Winckelmann's erste kunstbegeisterte Schriften die Lust zum Studium der antiken Kunstwelt hervorriefen, so erweckte Wackenroder seinerseits die Liebe zur deutsch-mittelalterlichen Kunst und ihrem Zeitalter. Mit naiver Begeisterung beginnt er damit, solche Bruchstücke von Vasari's alten Künstlerbiographien zu umschreiben und zu übersetzen, welche darauf ausgehen, die Größe und Seelenhoheit der berühmten italienischen Meister zu schildern. Er verherrlicht z. B. Leonardo, aber nicht nach seiner Eigentümlichkeit, nicht als dies bestimmte Individuum oder mittelst kunstverständiger Kritik, sondern unter dem Titel: „Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci" und die Abhandlung wird durch die schwärmerischen Worte eingeleitet: „Das Zeitalter der Wiederaufstehung der Malerkunst in Italien hat Männer ans Licht gebracht, zu denen die heutige Welt billig wie zu Heiligen in der Glorie hinauf sehen sollte." Wie durchaus nicht heiligenhaft die großen Künstler Italiens während der Renaissance eben nach Vasari's Schilderung ihrer Lebensläufe lebten, wird völlig übersehen. Schon in ihrem allerersten Keime ist die romantische Kunstanschauung durch die Gefühlsreaktion vergiftet, und indem der Kritiker seine Hände faltet, um zu beten, vergißt er seine Augen aufzumachen, um zu sehen.

Zwischen diese Aufsätze Wackenroder's flicht Tieck ein paar Blätter ein, welche „Sehnsucht nach Italien" betitelt sind und worin die Auffassung Italiens zum ersten Male auftritt, welche später die gäng und gäbe und obligate wird. Sich nach Italien sehnen und Italien lieben, war in Deutschland nichts neues; schon Goethes Vater, der gewiß kein Schwärmer war, hatte dies Gefühl gekannt; aber jetzt wird die Vergötterung eines Italiens, das nicht dem wirklichen glich, ein unerläßlicher Paragraph im Katechismus des echten Romantikers. Der echte Romantiker verachtet Jeden als geistlos, der nicht Italien und Rom preist. In der Poesie machte diese Sehnsucht sich Luft in einer Unmasse lyrischer Gedichte, welche das herrliche und ebenso malerische wie poetische Lied Mignon's verwässern und ausrenken (Mignon begnügt sich zu sagen: „Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht", diese Gedichte reden in Superlativen), und in der Litteratur überhaupt entstand jenes Italien, das man vielleicht am besten und kürzesten Leopold Robert's Italien nennen könnte — obschon dieser Ausdruck noch zu bestimmt ist, — ein Land, das niemals auf einer andern als der romantischen Landkarte existiert hat. Das wirkliche Italien mit seinen kräftigen Farben und seiner lebhaften Bewegung findet man hier nicht. Die Farbe ist durch idealistische Formen ersetzt, die Bewegung versteinert, um nicht das Zusammenspiel schöner Wellenlinien zu unterbrechen. Italien ward für die Romantik dasselbe, was Dulcinea für Don Quichote ward, das Ideal, von welchem man, abgesehen von ein paar faden, allgemeinen Bezeichnungen, so zu sagen Nichts wußte. Wenn ein bestimmtes, wirkliches Land das Ziel aller Sehnsucht und die Heimat der Schönheit sein soll, so verliert es durch diese Auszeichnung allmählich in der Schilderung all' seine wirkliche und lebendige Schönheit. Doch es ist ja auch gar nicht die wirkliche und lebendige Schönheit, welche der spätere Romantiker an Italien liebt, es ist Italien als Ruine, es ist der Katholizismus als Mumie, es ist der verkrüppelte Volksgeist, der hermetisch abgeschlossen durch eine teils stupide, teils nichtswürdige Geistlichkeit, sich unaufgeklärt und naiv erhalten hat, es ist hier, wie überall, die matte, lebensuntüchtige Poesie des Vergangenen.

Die Verherrlichung Italiens und der frommen oder für fromm gehaltenen italienischen Maler ist indes nur die Leiter, auf welcher der Klosterbruder zur Lobpreisung seines eigentlichen Idoles, Albrecht Dürers, hinan steigt. Die Schwärmerei für diesen Kunstapostel Deutschlands knüpft sich an die Begeisterung für das alte Nürnberg. Als Tieck und Wackenroder im Jahre 1793 sich gemeinschaftlich auf die Reise durch Deutschland begeben hatten, war Nürnberg ihr Hauptwallfahrtsort gewesen. Je öfter sie die Stadt sahen, mit um so größerer Teilnahme, ja Andacht kehrten sie dahin zurück. „In seiner ganzen Fülle trat ihnen das alte deutsche Kunstleben hier entgegen. Was sie früher dunkel geahnt hatten, war hier längst zur lebendigen Wirklichkeit geworden. Wie reich an Denkmalen aller Künste war nicht diese Stadt, mit ihren Kirchen von St. Sebald und St. Lorenz, mit ihren Werken von Albrecht Dürer, von Vischer und Krafft! Hier war das Handwerk durch Kunstsinn und emsigen Fleiß zur Kunst geadelt worden. Da war jedes Haus ein Denkmal der Vorzeit, jeder Brunnen, jede Bank ein Zeugnis für das stille einfache und sinnvolle Leben der Väter. Noch hatte die blasse Kalktünche die Häuser nicht gleich gemacht. Stattlich prangten sie mit bunten Bildern, die aus der Sage und Poesie des Volkes entlehnt waren, da sah man Ottnit und Siegenot, Dietrich und andere Helden als Schützer und Hüter über den Thüren. Es ruhte auf der alten, ehrenfesten Reichsstadt mit ihren Wundern und Wunderlichkeiten ein Duft der Poesie, den der Zugwind neuer Politik und Aufklärung an anderen Orten längst verweht hatte“ *).

Nürnberg ist ja an und für sich eine herrliche Stadt. Aber das Mittelalter, alte Häuser, alte katholische Kirchen, alte Nibelungenhelden über den Thüren, ei freilich, das war etwas für zwei junge, angehende Romantiker! Ihre Schwärmerei für die Schätze des schönen Nürnberg ist an und für sich weit natürlicher, als die lange Blindheit des 18. Jahrhunderts für dieselben. Wie das Wort „gotisch“ noch für Lessing nur „bar-

*) R. Köpke, Ludwig Tieck. Bd. I, S. 159.

barisch" bedeutete, so war die deutsche Renaissance für Winckelmann ein verschlossenes Buch gewesen. In einer Art Kunstrausch durchwanderten die Freunde Kirchen und Kirchhöfe, sie standen an den Gräbern von Albrecht Dürer und Hans Sachs, und indem eine entschwundene Welt vor ihren Blicken empor stieg, wurde das Leben des alten Nürnberg selbst ihnen zu einem Kunstroman. Der Abschnitt in den „Herzensergießungen", welcher den Titel „Ehrengedächtnis Albrecht Dürers" führt, wird die erste Frucht dieser Stimmungen und zugleich ein Ausdruck des warmen Nationalgefühls, das den Jüngling beseelte: „Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unseres Weltteils noch ein eigentümlicher und ausgezeichneter Charakter von festem Bestand; und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Aeußern, sondern auch im innern Geiste dieses ernsthafte, gerade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingeprägt. In unsern Zeiten ist dieser fest bestimmte deutsche Charakter, und ebenso die deutsche Kunst, verloren gegangen. . . . Die deutsche Kunst war ein frommer Jüngling, in den Ringmauern einer kleinen Stadt unter Blutsfreunden häuslich erzogen, — nun sie älter ist, ist sie zum allgemeinen Weltmanne geworden, der mit den kleinstädtischen Sitten zugleich sein Gefühl und sein eigentümliches Gepräge von der Seele weggewischt hat." — Und doch ist dies Nationalgefühl in der Kunst nicht das Grundgefühl bei Wackenroder, dasselbe beruht auf einer umfangreicheren Empfindung. Zuerst und zuletzt eifert das kleine Buch wider jede Intoleranz in der Kunst. Die Befreiung von allem Regelzwange, auf der tiefen und echten Schönheitsfreude begründet, wird in einer Sprache verkündigt, die uns beweist, wie empfänglich und mimosenhaft sensibel der Verkündiger des neuen Kunstevangeliums ist. „Wessen feinere Nerven," sagt er, „einmal beweglich und für den geheimen Reiz, der in der Kunst verborgen liegt, empfänglich sind, dessen Seele wird oft da, wo ein anderer gleichgiltig vorüber geht, innig gerührt; er wird des Glückes teilhaftig, in seinem Leben häufigere Anlässe zu einer heilsamen Bewegung und Aufregung seines Innern zu finden."

Diese inneren Bewegungen und Aufregungen wurden, wie ich gezeigt habe, am natürlichsten und leichtesten durch die musikalische Behandlung der Poesie und durch die Musik selbst hervorgerufen, weit minder natürlich durch fest bestimmte leibliche Kunstformen.

Haben wir nun Recht in der Auffassung, daß in dem absolut musikalischen Typus der Poesie das Wackenrodersche Kunstideal seine wahre und höchste Ausbildung erreicht, so begreift man leicht, wie es gehen mußte, als Tieck nach Wackenroders Tode mit Benutzung von dessen hinterlassenen Papieren eine Erzählung zu schreiben beschloß, in welcher die Sehnsucht und die Doktrinen des Klosterbruders lebendige Gestalt und leibhafte Form gewinnen sollten. Der Brief des deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg wurde der Keim zu dem neuen Künstlerroman, welcher nach seinem Helden, einem deutschen Maler aus Dürers Zeit, den Titel „Franz Sternbald's Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte" erhielt. Die Charakterzeichnung darin ist unbestimmt und schwach, die Handlung geht völlig in Gespräch auf, die Ereignisse spielen, — frei und phantastisch wie Träume, welche denn auch immer und immer wieder vorkommen — mit den matten Konversationsfiguren, welche die Helden und Heldinnen des Buches sind, und selbst diese Ereignisse werden jeden Augenblick von den eingelegten, pflichtschuldig improvisierten Liedern unterbrochen, die am besten durch die Aeußerung von Sternbalds Freund Florestan bezeichnet werden, man müßte in Worten und Versen sich ein ganzes Gespräch aus lauter Tönen bilden können. Wo der Faden der Ereignisse am allerdünnsten und die Seide der Verse am allerfeinsten gesponnen wird, da füllen endlich Musiknummern die Pausen aus. Eine primitive Musik, auf dem Waldhorn oder der Schalmei, wird vorgetragen, ja so häufig, daß der Verfasser sich später im „Zerbino" selbst über seinen Ueberfluß an Waldhornmusik lustig macht.

Deshalb ist es unleugbar ein feines und treffendes Urteil Goethes, das wir aus Karolinens Briefen (Bd. I, S. 219) erfahren. Goethe hatte gesagt: „Man könnte das Buch so

eigentlich eher musikalische Wanderungen nennen, wegen der vielen musikalischen Empfindungen und Anregungen; es wäre alles darin, außer der Maler. Sollte es ein Künstlerroman sein, so müßte doch noch ganz viel anderes von der Kunst darin stehn, er vermißt da den rechten Gehalt, und das Künstlerische käme als eine falsche Tendenz heraus. . . . Es wären viel hübsche Sonnenaufgänge darin, nur kämen sie zu oft wieder." Noch weit schärfer und eindringender jedoch ist Karolinens eigenes Urteil. Sie schreibt: „Vom ersten Teile nur so viel, ich bin noch immer zweifelhaft, ob die Kunstliebe nicht absichtlich als eine falsche Tendenz im Sternbald hat sollen dargestellt werden und schlecht ablaufen wie bei Wilhelm Meister, aber dann möchte offenbar ein anderer Mangel eintreten — es möchte dann vom Menschlichen zu wenig darin sein. Der zweite Teil hat mir noch kein Licht gegeben. Es ist die nämliche Unbestimmtheit, es fehlt an durchgreifender Kraft — man hofft immer auf etwas Entscheidendes, irgendwo den Franz beträchtlich vorrücken zu sehen. Thut er das? Viel liebliche Sonnenaufgänge und Frühlinge sind wieder da; Tag und Nacht wechseln fleißig, Sonne, Mond und Sterne ziehn auf, die Vöglein singen; es ist das alles sehr artig, aber doch leer, und ein kleinlicher Wechsel von Stimmungen und Gefühlen im Sternbald, kleinlich dargestellt. Der Verse sind nun fast zu viel, und fahren so lose in und aus einander, wie die angeknüpften Geschichten und Begebenheiten, in denen gar viel leise Spuren von mancherlei Nachbildungen sind."

Aber wenn also keine Handlung in diesem Buche ist, wovon handelt es denn? Zum ersten enthält es Kunstbetrachtungen, sodann Naturbetrachtungen.

Erstlich begegnen wir endlosen Reflexionen und Lehrmeinungen über Kunst und Poesie, durchzogen von wässrigen lyrischen Gedichten, die einander sämtlich aufs Haar gleichen. Ein einziges größeres Gedicht über Arion zeichnet sich unter der Masse aus und charakterisiert den Geist des Buches. Alle drei romantischen Koryphäen, A. W. Schlegel, Tieck und Novalis, haben Arion gefeiert. P. L. Möller feierte ihn später

in dänischer Zunge. Man begreift, wie sehr die Sage von dem Dichter als Herrscher der Natur, selbst die Meerungeheuer begeisternd, von Delphinen getragen, unanfechtbar, unüberwindlich und zuletzt unsterblich in der Erinnerung, ihre Herzen bewegen mußte. Arion war ja ihr Symbol, ihr Held. All ihre Poesie ist gewissermaßen nur ein Bemühen, die Sage von Arion auszulegen, und was sind nach ihnen all die Echo- und Nachklangsbücher anders, welche Dichter, Künstler, Schauspieler, Troubadours, heldenmütige und unwiderstehliche Tenore verherrlichen! Narcissus müßte das Titelbild für alle derartigen Bücher sein.

Was ist hier also der Inhalt? Triviale Widerlegungen des trivialen Vorwurfes gegen die Kunst, daß sie nicht nützlich sei, die triviale Erklärung, die Kunst müsse national sein, „da wir nun einmal nicht Italiener sind, und ein Italiener niemals deutsch empfinden wird,“ Hymnen auf Albrecht Dürer; in der Bewunderung für ihn begegnen sich sogar zum ersten Male die beiden Liebenden, wie Werther und Lotte in der Begeisterung für Klopstock; — es sind Stimmungen wie die, welche in Dänemark in Sibberns erster „Gabrielis“ und in Oehlenschlägers „Correggio“ zu Worte kommen. Gewisse bestimmte Züge des „Correggio“ sind hier sogar im Voraus gegeben, z. B. das Motiv, daß ein Künstler im Madonnenbilde seine eigene Gattin darstellt, und des weiteren die Trauer des Künstlers darüber, daß er sich von seinem Werke trennen soll. Einer langen Wortsymphonie zur Verherrlichung des Straßburger Münsters folgen bittere Seitenhiebe auf „die unreifen Steinmassen in Mailand und Pisa“ und den „unzusammenhängenden Bau,“ den Dom von Lucca. Ferner Begeisterung für Till Eulenspiegel, wie in den satirischen Litteraturkomödien für Hanswurst, in der Meinung, daß diese Gestalten die Phantasie und Ironie repräsentieren. Endlich Bewunderung für den Dürerschen Hirsch mit dem Kreuze zwischen dem Geweih, und für die „wahre, fromme und rührende“ Weise, in welcher der Ritter vor demselben die Kniee streckt. Dies Bild ist ohne Frage schön und naiv, aber lächerlich ist es, dargethan zu sehen, daß von allen Weisen, wie ein Knieender seine Beine

unterbringen kann, diese Weise, sich zu strecken, doch die allerchristlichste sei.

Wieder und wieder kehrt der Gedanke zurück, alle wahre Kunst müsse allegorisch, d. h. mark- und blutlos sein. Die meisten der Gedichte sind Allegorien über die Phantasie, ohne einen Funken von Phantasie, in den kläglichsten Versen:

Der launige Phantasus,
Ein wunderlicher Alter,
Folgt stets seiner närrischen Laune.
Sie haben ihn jetzt festgebunden,
Daß er nur seine Possen läßt,
Vernunft im Denken nicht stört.
Den armen Menschen nicht irrt, ꝛc. ꝛc.

Reminiscenzen dieses Spottes über die Ausfälle der prosaischen Menschen gegen die Phantasie treffen wir überall in Andersens Märchen. Dies Gedicht wird im Mondenscheine verfaßt. Als ein idealer Vorwurf für die Malerkunst wird folgendes Bild geschildert: Ein Pilgrim im Mondenschein, als Allegorie auf die Menschheit. — „Sind wir etwas weiter, als wandernde, verirrte Pilgrime? Kann etwas unsern Weg erhellen, als das Licht von oben?“ Starke Spuren dieser Geistesrichtung findet man noch bei Hauch in dem beständigen Hindeuten auf das Jenseits, in der Vorliebe für Eremiten- und Pilgergestalten.

Doch auf diesem Standpunkte der Romantik sprudelt trotz des blutlosen Spiritualismus noch eine ungebändigte Sinnlichkeit empor. Tizian und besonders Correggio werden von Franz, als er sich ganz als Maler entwickelt hat, hoch über alle andern Künstler gepriesen. Besonders rühmt er Correggio. Von diesem heißt es: „Wenigstens sollte sich nach ihm keiner unterfangen, Liebe und Wollust darzustellen, denn keinem anderen Geiste hat sich so das Glorreiche der Sinnenwelt offenbart.“

Bekanntlich wurde dieser Standpunkt bald aufgegeben und ein anderer wurde mit aller Macht der Konsequenz eingenommen. Die Brüder Sulpice und Melchior Boisserée aus Köln verweilten in Paris, als Friedrich Schlegel 1802 dort

studierte. Schlegel hielt ihnen Privatvorlesungen, und die altdeutschen Bilder im Louvre erinnerten sie an einige alte Gemälde in ihrer Vaterstadt, welche der herrschende akademische Geschmack in Vergessenheit gebracht hatte. Napoleons Bilderraub an allen Orten hatte überdies zur Folge, daß jetzt eine Menge deutscher Kunstschätze in Paris angesammelt waren, deren Studium nun sehr erleichtert war. Was die Deutschen im Mittelalter geschaffen hatten, ließ sich am besten an den Kunstwerken erkennen, welche nach Aufhebung der geistlichen Stifte und Klöster massenweise auf den Markt geworfen wurden. Man verstand diese künstlerischen Denkmale damals nicht mehr; gleichgiltig ließ man die Kirchen in Steinbrüche verwandeln und warf die köstlichsten Bildwerke auf die Straße. Man verkaufte Meisterwerke um jeden Preis und bedauerte obenein die Käufer, an die man den alten Trödel losgeworden war. Aus Altargemälden wurden Fensterladen, Taubenschläge, Tischplatten, Dächer gemacht; Aufseher und Wächter der Klostergebäude heizten oft mit solchen bedeutenden alten Gemälden, denn gewöhnlich waren selbst die besten durch Kerzenrauch, Staub und Schmutz fast unkenntlich geworden.*)

Nachdem Fr. Schlegel in seiner Zeitschrift „Europa“ zuerst auf den großen Reichtum altdeutscher Gemälde aufmerksam gemacht hatte, begannen die Brüder Boisserée das Zerstreute zu sammeln und durch eifriges Nachspüren in der Rheingegend und in den Niederlanden, eine ziemlich beträchtliche Anzahl hervorragender Kunstwerke zu retten, aus denen schon 1808 eine Sammlung entstand, welche die größte Bedeutung für die Kunstgeschichte gewann. Die wiedererwachte Freude an der primitiven germanischen Kunst bewirkte, daß man auch in der romanischen Kunst das Primitive vorzuziehen begann. In seiner Abhandlung über Rafael in der Zeitschrift „Europa“ stellt Friedrich Schlegel die vorrafaelische Periode mit der folgenden zusammen. „Von dieser neueren Schule,“ heißt es daselbst, welche durch Rafael, Tizian, Correggio, Guilio Romano, Michel Angelo bezeichnet wird, ist die Verderbnis

*) Sepp, Görres u. s. Zeit. S. 89. 90.

der Kunst ursprünglich herzuleiten." Diese Behauptung wird als so einleuchtend betrachtet, daß Schlegel es nicht einmal nötig findet, ihre Begründung zu versuchen; ja, zwei Seiten nachher gesteht er sogar, daß er Michel Angelo nicht einmal aus eigenem Anblick seiner Werke kenne. Man sieht hier die romantische Frechheit in ihrer Blüte. Das Monstrum von einem Kunstkritiker, der, um desto ungestörter die alten heiligen Klosterbilder zu vergöttern, die Verderbnis der Kunst von Rafael, Correggio, Tizian und Michel Angelo herleitet, gesteht ohne die mindeste Scham, daß er selbst nicht einmal das Allergeringste von diesem größten Kunstgenie gesehen hat. Er bricht den Stab über ihn in seinem sittlichen Bewußtsein, ohne kleinliche Erfahrung.

Doch wir brauchen nicht so weit vorwärts zu gehen. Schon hier im „Sternbald" spukt die Klosterfrömmigkeit mit ihrem andächtigen Sehnen kopfhängerisch über die Maßen. Das war es, was Goethe irritierte. Der Standpunkt, die Frömmigkeit zur Grundlage der wahren Kunstthätigkeit machen zu wollen, dieser Standpunkt, welchen die ganze Gruppe der neudeutschen nazarenischen Maler bald zu verwirklichen begann, war ein ununterbrochener Gegenstand seines Spottes. Er gebrauchte beständig den Ausdruck von den Nazarenern, daß sie sternbaldisierten.

Direkt gegen die Romantiker richtet er daher um diese Zeit die Schrift, welche er zum Andenken an Winckelmann herausgab. Es heißt dort: „Jene Schilderung des altertümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes führt uns unmittelbar zur Betrachtung, daß dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar seien. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werte des Nachruhms wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so notwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganze, bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten

Augenblicke des Genusses wie in dem tiefsten der Aufopferung, ja des Untergangs, eine unverwüstliche Gesundheit gewahr werden. Dieser heidnische Sinn leuchtet aus Winckelmanns Handlungen und Schriften hervor . . . Diese seine Denkweise, die Entfernung von aller christlichen Sinnesart, ja seinen Widerwillen dagegen muß man im Auge haben, wenn man seine sogenannte Religionsveränderung beurteilen will. . . . Winckelmann fühlte, daß man, um in Rom ein Römer zu sein, um sich innig mit dem dortigen Dasein zu verweben, eines zutraulichen Umgangs zu genießen, notwendig zu jener Gemeinde sich bekennen, ihren Glauben zugeben, sich nach ihren Gebräuchen bequemen müsse. . . . Dieser Beschluß ward ihm dadurch gar sehr erleichtert, daß ihn, als einen gründlich geborenen Heiden, die protestantische Taufe zum Christen einzuweihen nicht vermögend gewesen. . . . Es bleibt freilich ein Jeder, der seine Religion verändert, mit einer Art von Makel bespritzt, von der es unmöglich scheint, ihn zu reinigen. Wir sehen daraus, daß die Menschen den harrenden Willen über alles zu schätzen wissen und um so mehr schätzen, als sie sämtlich in Parteien geteilt, ihre eigene Sicherheit und Dauer beständig im Auge haben. Ausdauern soll man, da wo uns mehr das Geschick als die Wahl hingestellt. . . . War dieses nun die eine schroffe, sehr ernste Seite, so läßt sich die Sache auch von einer andern ansehen, von der man sie heiterer und leichter nehmen kann. Gewisse Zustände des Menschen, die wir keineswegs billigen, gewisse sittliche Flecken an dritten Personen haben für unsere Phantasie einen besondern Reiz. . . . Personen, die uns sonst vielleicht nur merkwürdig und liebenswürdig vorkämen, erscheinen uns nun als wundersam, und es ist nicht zu leugnen, daß die Religionsveränderung Winckelmanns das Romantische seines Lebens und Wesens in unserer Einbildungskraft merklich erhöht."

Man begreift, daß diese Worte die Romantiker, welche damals sämtlich auf dem Sprunge standen, zum Katholizismus überzutreten, aufs bitterste in Harnisch brachten. Von jetzt an war es mit dem Goethe-Kultus aus. Tieck war in Rom, und das Gerücht verbreitete sich, daß er im Begriff stehe, den

katholischen Glauben anzunehmen, welchen seine Frau und seine Tochter jedenfalls annahmen. Friedrich Schlegel will ebenfalls gerade diesen Schritt unternehmen. Er verweilt in Köln und hält Vorlesungen, während er zugleich an allen möglichen Orten in Köln, Paris, Würzburg, München ꝛc. ꝛc. um eine feste Anstellung nachsucht. „Unter recht günstigen Bedingungen,“ schreibt er im Juli 1804, „wäre ich sogar nach Moskau oder Dorpat gegangen. Doch würde ich den Rhein vorziehen.“ Vielleicht, weil die Gegend dort katholisch ist? Nein. „Der Lachs ist hier unübertrefflich, ebenso die Krebse, und gar der Wein!“ Als er später endgiltig zum Katholizismus übertritt, ist es bekanntlich Metternich's Geldanerbieten, was den Ausschlag giebt. Lachs, Krebse und Wein ließ er sich fortan nach Oesterreich senden. Jetzt gerät er förmlich in Wut über Goethe's „Winckelmann“ und er spricht sich über die Schrift mit grenzenloser Verachtung aus. Am ergötzlichsten ist es aber doch zu sehen, wie diese kleine Arbeit gleich einer Bombe mitten unter die eigentlichen politischen Reaktionäre in Wien fällt. Gentz, welcher sich damals schon dem Standpunkte näherte, auf welchem er sich befand, als er 1814 an Rahel schrieb, daß er „unendlich alt und schlecht“ geworden sei, und welchen er so charakterisiert: „Ich muß Ihnen die Gestalt zeigen, welche meine Weltverachtung und mein Egoismus jetzt angenommen haben. Ich beschäftige mich, sobald ich nur die Feder wegwerfen darf, mit Nichts, als mit der Einrichtung meiner Stuben, und studiere ohne Unterlaß, wie ich mir nur immer mehr Geld zu Meubles, Parfums und jedem Raffinement des sogenannten Luxus verschaffen kann. Mein Appetit zum Essen ist leider dahin; in diesem Zweige betreibe ich blos noch das Frühstück mit einigem Interesse.“ — Gentz schreibt 1805 an seinen würdigen Freund Adam Müller, wie folgt: „Was mich in Ihrem Briefe außerordentlich frappiert hat, ist Ihr Urteil über die beiden neuesten Produkte von Goethe. Ich kenne sie beide, hätte es aber nie gewagt, so davon zu sprechen. Daß ich so, nur noch etwas weniger gut, davon denke, will ich nicht leugnen. Die Noten zum Rameau sind blos trivial und platt; über Voltaire und d'Alembert

heute noch so zu faseln, ist doch wirklich einem Goethe nicht erlaubt. Die Aufsätze über Winckelmann sind gottlos. Einen so bittern, tückischen Haß gegen das Christentum hatte ich Goethen nie zugetraut, ob ich gleich von dieser Seite längst viel Böses von ihm ahndete. Welche unanständige, zynische, faunenartige Freude er bei der glorwürdigen Entdeckung, daß W. eigentlich „ein geborener Heide“ sei, empfunden zu haben scheint! Nein! von diesen beiden Büchern steht selbst Goethe so bald nicht wieder bei mir auf!“

Hieraus ersehen wir, daß Goethes Abhandlung direkt ihre Adresse erreichte, und daß die Kunstbetrachtung der Romantiker es sofort wie einen Schlag ins Gesicht empfand, als Goethe ihr gegenüber trat.

Bei der Naturbetrachtung, welche dieser Auffassung der Kunst entspricht, müssen wir noch verweilen. Die Naturbetrachtung lenkt, wie sowohl Goethe als Karoline andeuteten, im „Sternbald“ das Interesse von den Personen und von der Handlung ab.

Ich habe früher geschildert,*) wie Rousseau das Naturgefühl wieder entdeckte. Oder, wie Sainte-Beuve einmal mit Anspielung auf die Worte Rousseaus über die Schwalbe gesagt hatte, welche ihr Nest auf seinem ersten Heim baute: „Diese Schwalbe war es, welche in der Litteratur die Ankunft des Sommers verkündigte.“ Es ist dies Naturgefühl, das, wie ich gezeigt habe, im „Werther“ fortgebildet wird. Die Metamorphose, welche es jetzt erleidet, ist die, daß die Naturbetrachtung, welche bei Rousseau *empfindsam* war, bei den Romantikern *phantastisch* wird. Daher ihr Zurückgreifen nach Legenden und Märchen, nach dem Volksaberglauben mit all' seinen Elfen und Kobolden. Goethe hatte gesagt:

„Natur hat weder Kern noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male.“

Das Romantiker wollten sich nur an den Kern halten an das geheimnisvolle Innere, das sie heraus zu zupfen suchen, nachdem sie es erst hineingelegt haben. Das ahnungsvolle Gemüt spiegelt sich in der Natur und sieht lauter Ahnungen. Tieck bildet, wie bekannt, das Wort „Waldeinsamkeit“ (die

*) Vgl. Emigrantenlitteratur. 5. Aufl. 1897.

Freunde behaupteten, es müsse „Waldeseinsamkeit" lauten). Die Romantik ruft mit zitternder Stimme in die Waldeinsamkeit hinein, und das Echo hallt ihr lauter zitternde Widerklänge zurück.

Alexander von Humboldt hat gezeigt wie die Menschen des Altertums eigentlich nur Schönheit in der Natur fanden, in so fern dieselbe lächelnd, freundlich und ihnen nützlich war. Umgekehrt die Romantiker: für sie ist die Natur unschön, in sofern sie nützlich ist, und sie finden sie am schönsten in ihrer Wildheit, oder wenn sie ihnen unbestimmte Angst einflößt. Das Dunkel der Nacht und der Bergschluchten, die Einsamkeit, in welcher panischer Schreck das Gemüt grausig erfaßt, ist dem Romantiker lieb, und der Tiecksche Vollmond strahlt so unveränderlich darüber, als wäre er ein Theatermond von geöltem Papier mit einer Laterne dahinter. Ich sage der Tiecksche; denn er ist unter all' diesen jungen Schriftstellern unstreitig der Urheber der romantischen Mondscheinlandschaft, in welche man sich alle Figuren aus seinen Schriften hineingestellt denken muß. Auch dünkt es mir nicht schwer, zu erklären, weshalb gerade er es ist, welcher die Waldeinsamkeit, die mondbeglänzte Zaubernacht und das Uebrige erfindet. Tieck ist in Berlin geboren, in derjenigen von allen größeren Städten, deren Umgegend wohl so ziemlich die wenigsten schönen Natureindrücke bietet. Nie meine ich eine ärmlichere Landschaft gesehen zu haben, als die, welche von jenen brandenburgischen Sandsteppen gebildet wird, auf denen die hochaufgeschossenen dünnen Kiefern steif in Reih' und Glied stehen, gleich preußischen Soldaten. Wie Rousseau in einer paradiesisch schönen Natur — der Gegend um Genf und den Montblanc — direkt, unmittelbar, sentimental von der Natur ergriffen ward, so befiel Tieck in einer naturlosen Gegend die kränkliche Hauptstädtersehnsucht nach Wald und Berg, welcher die Phantasterei gegenüber der Natur entsproß. Das kalte und taghelle Berlin, mit seinem modernen, norddeutschen Rationalismus erweckte Urwaldssehnsuchten und die Neigung für eine Urwaldspoesie.

Will man sich von der Wahrheit dieser Thatsache über-

zeugen, so blicke man auf Tiecks eigenes Leben. Man lese in seiner Biographie von Köpke (Bd. I, S. 139) die Schilderung seines Hallenser Aufenthalts im Jahre 1792: „Wie ganz anders, voller, freundlicher trat ihm die Natur in dem grünen Saalethale entgegen, als in den flachen Haiden um Berlin! Mit doppelter Gewalt ergriff ihn jenes Gefühl unendlicher Sehnsucht, das bis zur schmerzlichsten Erregung sein Herz erfüllte, wenn er im Frühlinge durch den Wald streifte. Dann kehrte ihm jene Naturtrunkenheit wieder, eine geheimnisvolle Macht schien ihn vorwärts zu treiben. Nirgends weilte er lieber als auf der sogenannten Höltybank in der Nähe des Giebichensteins. Hier überblickte er Fluß und Thal. Wie oft sah er die Sonne hinter den Abendwolken versinken, den Mond in tausend goldenen Strahlen in den sanft bewegten Wellen sich wiederspiegeln oder träumerisch durch Busch und Zweige blinken! Hier hatte er in verzückter Selbstvergessenheit in mancher Sommernacht gesessen und Natur getrunken in vollen Zügen."

Findet man nicht die Natursehnsucht des von der Natur Ausgeschlossenen in dieser Schilderung — einen Blick auf die Natur, welcher den Blick auf Pflastersteine als Hintergrund hat?

Und mit noch bestimmteren Zügen ist die Tiecksche Naturauffassung an seinen persönlichen Natureindruck in der Beschreibung des Abends geknüpft, welcher der anstrengenden Fußwanderung folgte, die Tieck und Wackenroder gemeinschaftlich durch das Fichtelgebirge unternahmen (Ebendaselbst, Bd. I. S. 163): „Wackenroder, der Anstrengungen ungewohnt, warf sich sogleich auf das Bett. Tieck war zu bewegt, er konnte nach Allem, was er heute erlebt hatte nicht schlafen. Die Naturgeister wachten auf. Er öffnete das Fenster. Es war die laueste, herrlichste Sommernacht. Das Mondlicht floß in vollen Strahlen auf ihn nieder. Da lag sie vor ihm, die mondbeglänzte Zaubernacht, die Natur mit ihren uralten und ewig jungen Märchen und Wundern! Wieder schwellte es sein ganzes Herz. Zu welchem fernen, unbekannten Ziele zog es ihn mit unwiderstehlicher Kraft? Mild und beruhigend klangen

die schwebenden Töne eines Waldhorns durch die Nacht herüber. Er fühlte sich wehmütig bewegt und doch unendlich glücklich."

Man sieht: nicht einmal das Waldhorn fehlt. Was fehlt, ist das bestimmte, klar erkannte Ziel. So auch im „Sternbald," wo der umherschweifende, nur von Sehnsucht und ahnungsvoller Begeisterung geleitete Maler, wie er selber sagt, stets sein eigenes Ziel vergißt: „Man kann," sagt eine der Personen im Buche, „sein Ziel nicht vergessen, weil der vernünftige Mensch sich schon von vornherein so einrichtet, daß er kein Ziel hat." Fühlt man nicht, in welchem Grade diese besondere Art von Naturgefühl und die Willkür, auf welche ich beständig aufmerksam gemacht habe, in Zusammenhang mit einander stehen und aus einander hervorgehen?

Sehen wir denn, was für Landschaften Franz Sternbald versteht und malt, und wie er sie malt und versteht.

An einer Stelle heißt es (Bd. I., S. 88): „Franz wollte die ganze Landschaft anfangen zu zeichnen; aber schon die wirkliche Natur erschien ihm trocken gegen ihre Abbildung im Wasser." Alle festen Umrisse, alle bestimmten Konturen sind die trockene Prosa, das Spiegelbild im Wasser ist das Bild in der zweiten Potenz, romantisches Raffinement, Reflex und Reflexion. — An einer anderen Stelle (Bd. II, S. 240) spricht ein junger Ritter den Wunsch aus, ein Maler zu sein: „Dann würde ich einsame, schauerliche Gegenden abschildern, morsche, zerbrochene Brücken über zwei schroffen Felsen, einem Abgrunde gegenüber, durch den sich ein Waldstrom schäumend drängt: verirrte Wandersleute deren Gewänder im feuchten Winde flattern, furchtbare Räubergestalten aus dem Hohlwege heraus, angefallene und geplünderte Wagen, Kampf mit den Reisenden." Reine Theaterkoulissen, zwischen denen ein Melodram aufgeführt wird!

Und in welchem Geiste soll die Natur aufgefaßt werden? „Zuweilen," heißt es weiter an der angezogenen Stelle, „kämpft meine Imagination, und ruht nicht und giebt sich nicht zufrieden, um etwas durchaus Unerhörtes zu ersinnen und zu Stande zu bringen. Aeußerst seltsame Gestalten würde ich dann hin-

malen, in einer verworrenen, fast unverständlichen Verbindung, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammen fänden und unten wieder in Pflanzen endigten: Insekten und Gewürme, denen ich eine wundersame Aehnlichkeit mit menschlichen Charakteren aufdrücken wollte, so daß sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äußerten, rc. rc.“

Hilf Himmel, welche Landschaft, welches Frikassée von Raritäten! Hört man hier nicht schon Hoffmann anmarschiert kommen mit seiner Armee von zehntausend Grimassen? Glaubt man nicht die Noahsarche vor sich zu sehen, nur daß der Elephant auf dem Kopfe steht, mit einem Rüssel, der in einen Hornfischschnabel ausläuft, während die Beine des Hundes vier Spargeln sind, u. s. w.? Sind es nicht hier, wie im „Freischütz,“ die Versuchungen des heiligen Antonius, von Teniers oder lieber noch von Höllen-Breughel gemalt, mit dem ganzen Hexensabbat? Für den echten Romantiker nimmt die Natur mit ihrem Gewimmel lebendiger Formen und Wesen sich wie eine Spielzeugbude aus, und dies Spielzeug spricht und plaudert, wie die Spielsachen in Andersen's Märchen. Man lese Beispiels halber noch die Schilderung einer romantischen Landschaft in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“: „Auf einer Anhöhe erblickten sie ein romantisches Land, das mit Städten und Burgen, mit Tempeln und Begräbnissen übersät war, und alle Anmut bewohnter Ebenen mit den furchtbaren Reizen der Einöde und schroffer Felsengegenden vereinigte. Die schönsten Farben waren in den glücklichsten Mischungen. Die Bergspitzen glänzten wie Lustfeuer in ihren Eis- und Schneehüllen. Die Ebene lachte im frischesten Grün. Die Ferne schmückte sich mit allen Veränderungen von Blau, und aus der Dunkelheit des Meeres wehten unzählige bunte Wimpel von zahlreichen Flotten. Hier sah man einen Schiffbruch im Hintergrunde, und vorne ein ländliches, fröhliches Mahl von Landleuten; dort den schrecklich-schönen Ausbruch eines Vulkans, die Verwüstungen des Erdbebens, und im Vordergrunde ein liebendes Paar unter schattenden Bäumen, in den süßesten Liebkosungen. Abwärts eine fürchterliche Schlacht, und unter ihr ein Theater voll der lächerlichsten

Masken. Nach einer anderen Seite, im Vordergrunde, einen jugendlichen Leichnam auf der Bahre, die ein untröstlicher Geliebter festhielt, und die weinenden Eltern daneben; im Hintergrunde eine liebliche Mutter mit dem Kinde an der Brust, und Engel sitzend zu ihren Füßen und aus den Zweigen über ihrem Haupte herunter blickend."

Welches Potpourri! Ueber Alle diesem liegt dann der unvermeidliche, blaßgelbe Schimmer von dem Freunde und Gönner Beschützer und Verräter aller Liebenden, der höchsten Zuflucht und Gottheit der Romantiker: dem Mann im Monde — ihrem wahren Erlöser. Seine runde Physiognomie, sein rechtes und linkes Profil haben alle Deutlichkeit, die eine romantische Physiognomie, überhaupt verträgt. Seine gelbe Livrée tragen alle Ritter der Romantik. Und einen größeren Mondscheinritter, als Franz Sternbald, würde man vergeblich suchen.

„Ich möchte," sagt er (Bd. II., S. 89), „die ganze Welt mit Liebesgesang durchströmen, den Mondschimmer und die Morgenröte anrühren, daß sie mein Leid und Glück, wiederklingen, daß die Melodie Bäume, Zweige, Blätter und Gräser ergreife, damit alle spielend meinen Gesang wie mit Millionen Zungen wiederholen müßten." Und dann folgt ein

Mondscheinlied.

Hinterm Walde wie flimmernde Flammen,
Berggipfel oben mit Gold beschienen,
Neigen rauschend und ernst die grünen
Gebüsche die blinkenden Häupter zusammen.

Welle, rollst du herauf den Schein,
Des Mondes rund freundlich Angesicht?
Er merkt's und freudig bewegt sich der Hain,
Streckt die Zweig' entgegen dem Zauberlicht.

Fangen die Geister auf den Fluten zu springen,
Thun sich die Nachtblumen auf mit Klingen,
Wacht die Nachtigall im dicksten Baum,
Verkündet dichterisch ihren Traum,
Wie helle, blendende Strahlen die Töne nieder fließen,
Am Bergeshang den Wiederhall zu grüßen.

Hier ist Alles: Des Mondes flimmernde Flammen, Gebüsche mit blinkenden Häuptern, Wellen, die das Vollmondsgesicht rollen, Geister, die auf Fluten springen, Nacht wie bei Novalis, Nachtblumen, die Nachtigall, ja eine Nachtigall, deren Töne wieder wie helle, blendende Mondstrahlen fließen.

Und ganz stereotyp kehrt Dies wieder. Einmal hat Franz einen Traum: „Er malte unbemerkt den Eremiten, seine Andacht, den Wald mit seinem Mondenschimmer, ja, es gelang ihm sogar, und er begriff nicht wie, die Töne der Nachtigall in sein Bild zu bringen.“ O musikalische Malerkunst! Hatte Goethe nicht recht, mehr Musik als Malerei in dem Buche zu finden?

Wie höchst charakteristisch ist es nun, Denjenigen, der so in den phantastischen Grimassen einer ärmlichen und sterilen Natur geschwelgt hat, sich ganz unbehaglich fühlen zu sehen, wenn er einer reichen und üppigen Landschaft gegenüber steht, die von dem Saft und der Kraft der Gesundheit strotzt, wie das südliche England. Shakespeare hat gewiß nie einen wärmeren und leidenschaftlicheren Bewunderer gehabt, als Ludwig Tieck. Man begreift also, wie sehr es sein Wunsch sein mußte, einmal inmitten der Natur und der Umgebungen zu stehen, in denen sein großer Lehrer und Meister sein Leben verbracht, und von denen er seine ersten Eindrücke empfangen hatte. Er versprach sich selbstverständlich Viel. Aber ach! welche Enttäuschung! In Shakespeare's Natur war es Shakespeare's vermeintlichem Geistesverwandten schlecht zu Mute. Was die Landschaft in Südengland auszeichnet, ist eine fast unglaubliche Ueppigkeit und Kraft. Aber die Fruchtbarkeit ist für den Romantiker unpoetisch, weil sie nützlich ist, weil sie einen Zweck erfüllt; nur die Blume ist romantisch, welche keine Frucht ansetzt. Man begreift also die Enttäuschung. Nirgends erblickt man so mächtige, weithin schattende Eichbäume, nirgends so hohes und saftiges Gras. So weit das Auge reicht, sieht man den endlosen grünen Rasenteppich sich über wellige Hügel und fette Wiesen erstrecken, wo das prächtige Hornvieh weidet und wiederkäut. Weiße, gelbe, blaue Feld- und Kornblumen unterbrechen massenhaft die

Eintönigkeit der Farbe und hauchen einen Duft aus, den die beständige Feuchtigkeit der Luft so frisch erhält, daß er niemals betäubt. Die ganze Vegetation ist frisch, nicht wie die des Südens formvoll und plastisch. Die wasserreiche, von innerlicher Feuchtigkeit erfüllte Pflanze hat kurzen Bestand, das Leben durchströmt sie zu flüchtig und schnell. Um Bäume und Pflanzen liegt die feuchte Luft wie ein glänzender Dunst, dessen weicher Flor in der Regel die Sonnenstrahlen auffängt und mildert, und über den blauen Himmel zieht sich, wie in Dänemark, beständig eine Wolkenschicht. Ist der Himmel dann und wann vollkommen klar, und gelingt es der Sonne einen Augenblick, ungebrochen von Nebeln die Erde zu erreichen, so glänzen die Regen- und Tautropfen im frischen, saftigen Grase und auf den seiden- und sammetartigen Kelchblättern der unzähligen bunten Blumen mehr als Perlen und Gold. Was schadet es, daß dies Gras dazu bestimmt ist, verzehrt zu werden? Gehört es nicht just zu seiner Schönheit, daß es so nahrhaft aussieht? Was schadet es, daß die fruchtbaren Aecker mit den vorzüglichsten landwirtschaftlichen Maschinen bearbeitet sind, oder daß das Vieh mit der sinnreichsten Sorgfalt gewartet und gepflegt wird? Sieht nicht die Tier- und Pflanzenwelt eben dadurch so kräftig, nahrhaft und wohlgenährt aus? Es ist sicherlich nicht die erhabene Schönheit der Wüste oder des Ozeans oder der Schweizerlandschaft. Aber sollte nicht auch diese Natur ihre Poesie haben? Wer hätte in stiller Abendstunde in den Parks bei Kew mit ihren riesigen alten Eichbäumen verweilt und sich nicht lebhaft versucht gefühlt, dem Elfentanze aus den „Lustigen Weibern von Windsor" oder dem „Sommernachtstraum" diese Umgebungen als Szenerie zu geben? In diesen Umgebungen hat Shakespeare sie gedichtet. Man ahnt, mit welchen Augen er auf diese Landschaft blickte. — Mit welchen Augen aber blickt Tieck sie an.

„Endlich wünscht er" — so erzählt Köpke (Bd. I., S. 376) — „England außerhalb Londons kennen zu lernen. Wohin anders konnte dieser Ausflug gehen als nach dem Geburtsorte Shakespeares? Zuerst nach Oxford. Aber auch der

Natur konnte Tieck keinen Geschmack abgewinnen. Es war ein üppig grünendes, herrlich bestelltes Land, durch das sie fuhren, aber es war eine gemachte, eine zugeschnittene Natur [keine Urpoesie!], de nCharakter der Ursprüngigkeit hatte sie verloren. Es fehlte ihr die Unmittelbarkeit, jene Heiligkeit, wie er es nannte, welche das Gefühl anspricht, und die ihn selbst in den ärmlichen Gegenden der Heimat so oft gerührt hatte. Durch die Industrie war sie des dichterischen Duftes beraubt worden."

Es leuchtet somit ein, daß in der heimischen Natur Etwas gelegen haben muß, was seiner persönlichen Geistesrichtung entgegen kam. Die phantastische Naturbetrachtung würde nicht gerade in diesem Lande eine solche Höhe erreicht haben, wenn nicht in der Natur selbst hier etwas Phantastisches läge. Ersichtlich genug ist die deutsche Natur dem phantastischen Beschauer halbwegs entgegen gekommen. Ich habe früher durch eine Schilderung italienischer Natur gezeigt,*) von wie unromantischer Art ihre höchste Schönheit ist. Auch möchte ich, trotz Schwarzwald und Blocksberg, nicht geradezu einräumen, daß die Schönheit der deutschen Natur phantastisch sei; denn, wie Taine bemerkt, die Schönheit der Kunst ist nur phantastisch, die der Natur ist mehr als phantastisch; das Phantastische ist nur eine Krankheit in unserem menschlichen Hirne. Aber sie bietet Anknüpfungspunkte für eine gewisse Art der Phantasterei. Besonders muß man beachten, daß die spezifisch deutsche Landschaft ohne Berührung mit dem Meere ist und des weiten, befreienden Hauches ermangelt, den das Meer verleiht. Diese Fluß- und Berglandschaften haben nie den offenen, freien Horizont, an welchen wir Dänen gewöhnt sind. Aber ich will, um mich nicht in Allgemeinheiten zu verlieren, die Sache selbst, eben die Natur ins Auge fassen, in welcher Tieck am längsten und andauernsten lebte, die Gegend um Dresden, die sogenannte sächsische Schweiz. Man gestatte mir, mit wenigen Worten zu schildern, wie sie für mich aussieht, und dann zu zeigen, wie sie für einen romantischen

*) Vgl. Bd. 1. Emigrantenlitteratur. 5. Aufl. 1897. S. 174 ff.

Dichter aussieht. Auch brauche ich hier nicht unbestimmt und vag zu reden; denn ich habe mehrere romantische Dichter persönlich gekannt, und habe vor einigen Jahren diese Gegend gerade mit einem alten Dichter von der romantischen Richtung, dem Dänen M. Goldschmidt, durchwandert.

Wir hatten einige Tage in der klaren Bergluft verbracht, nach Böhmens Felskuppen und Hochebnen hinüberblickend, die einem Meere gleichen, aus welchem scharf umrissene Berge wie Inseln empor tauchen, mit einem unabsehbaren Reichtume von Feldern und tannenbewaldeten Höhen. Man geht durch den Uttenwalder Grund zur Bastei hinauf. Das Thal ist von hohen, schichtenweis aufgetürmten, phantastischen Sandsteinfelsen umschlossen, und Tannen klammern sich in jeder Spalte fest. Oft hängt der obere Teil des Berges drohend ganz über den unteren hinaus und scheint herabstürzen zu wollen. Manche seltsamen Launen der Natur überraschen uns: Thore, sogar dreifache Felsenthore. Wenn man die Bastei erklimmt, hat man zur Linken die wunderliche Landschaft in welcher die steilen Felskegel riesigen Grabsteinen eines Judenkirchhofes gleichen, eine furchtbare, tragische Landschaft, wie sie sich als Dekoration für den Gespenstertanz der Nonnen in „Robert der Teufel" eignen würde. Auf der Bastei hat man endlich gerade vor sich die ungeheure Ebene mit ihren steilen Inselfelsen — die Felsenfestung Königstein liegt auf einem solchen — mit geraden, festen Linien, hart, ohne die geringste malerische Schönheit. Der Kuhstall ist ein riesiger Rundbogen, welchen der Felsen bildet. Man sieht, daß diese Natur beständig wie von Menschenhand gebildet, daß sie als Kunst, als Produkt der Phantasie erscheint. Die Aussicht von dort oben war, als ich sie zum letzten Mal erblickte, seltsam imponierend im hellsten Sonnenlicht. Ueber den mächtigen Tannenwäldern, welche die unter ihnen liegenden Höhen bedeckten, deren Gipfel wie Filz oder Wolle erschienen, lag ein kräftiger blaugrüner Dunst, der trichterförmig längs der umliegenden Berge hinan stieg. Die böhmischen Dörfer lagen gruppenweise umher und blinkten wie Scheiben in der Sonne; in weiter Ferne Basaltkegel, näher heran pyramidenförmige,

viereckige und obeliskenartige Blöcke. Stand ein einzelner Eichbaum drunten zwischen den Tannenwäldern, so funkelte sein herbstlich gelbes Laub wie Goldfleckchen in der dunklen Umgebung. Sonst war nichts Gelbes zu erblicken, als die Flechten an einigen Felswänden. Die Felsen sahen aus, als hätten Riesen in der Urzeit mit ihnen Ball gespielt, wie Kinder mit Steinen werfen, oder hätten sie zum Spaß auf einander gelegt. Vom Wintersberge sehen die Höhen aus, wie Ueberreste einer Kyplopenstadt, Man sieht z. B. eine gewaltige Felswand, steil und glatt wie eine Mauer, mit Tannen bekleidet, inmitten einer Landschaft von unermeßlicher Weite. Das Prebischthor endlich ist vielleicht das Schönste von Allem. Wieder haben die Felsen hier etwas Phantastisches: ein offenes Thor; ein riesiger, schnurgerader Felsbalken hat sich über zwei Felsentürme gelegt. Man kann droben unter demselben sitzen und hat dann zwei Landschaften vor sich, eine unter dem Bogen links und eine offene zur Rechten. Als ich zur Abendstunde dort saß, war die erste hart, kalt, und streng; über und in der zweiten ging die Sonne rot und glühend unter. Die erste war gleichsam in Dur, die andere in Moll, die erste hatte kein Auge, die andere glänzte und strahlte.

Da hat der Leser einen treuen Bericht, wie die Natur mir erschien, wie sie also aussieht, wenn ein kalter und nüchterner Realist sie beschaut. Der Romantiker, mit dem ich die Tour machte, schien mir von dem Anblick minder ergriffen zu sein als ich selbst. Wenigstens sagte er mir im Laufe des Tages wenig oder Nichts. Aber als wir beim Anbruch der Nacht vom Berge herabsteigen sollten, ward seine Phantasie plötzlich lebendig. Es war ganz dunkel, und die Dunkelheit wirkte stark auf seine Nerven. Es schien ihm, je dunkler es ward, als kämen mehr und mehr Naturgeister hervor. Und als wir nun in der Ferne die ersten hellen Punkte entdeckten, Fensterscheiben der Häuser, welche an den Berghängen lagen, deren Umrisse man aber der Dunkelheit halber nicht unterscheiden konnte, da war es ihm, als säßen die Scheiben an der Felswand selber, als habe der Fels sich gehoben, und

man könne hinein blicken, wenn man nahe genug heran gehe. Diese Scheiben erschienen ihm wie große Augen, mit denen der Berggeist auf uns herunterschaue; es war ihm, als ob die großen Bergabhänge uns anglotzten. Er war in einer unheimlichen und barocken, echt romantischen Stimmung, und ich konnte ihm nicht darin folgen. Allein ich erhielt bei dieser Gelegenheit praktisch und persönlich einen lebhaften Eindruck von der Weise, wie ein deutscher Romantiker der guten alten Zeit die Natur betrachtete, wie sie erst zur Nachtzeit Natur für ihn ward, wie er nicht auf sie selbst, sondern neben ihr und hinter ihr herum blickte, und indem ich wahrnahm, wie viel mehr und zugleich wie viel weniger, als ich, mein Begleiter der Landschaft gegenüber empfand, begriff ich die Bedechtigung und die Einseitigkeit die Unnatur und die Poesie in der romantischen Naturbetrachtung.

10.

Romantische Reflexion und Psychologie. Tiecks satirische Lustspiele. E. T. A. Hoffmann. Chamisso.

Stand nicht mancher meiner Leser schon einmal in einem Spiegelkabinette und sah sich selbst und alle Gegenstände über sich, unter sich, nach allen Seiten ins Unendliche vervielfacht? Solchen Falls hat er eine Vorstellung von dem Schwindel, der uns zuweilen angesichts der romantischen Kunstform erfassen kann. Man denke an den drolligen Effekt, den es macht, wenn in Holbergs „Ulysses von Ithaia“ die Personen beständig Possen mit dem treiben, was sie selber sind und vorstellen, wenn Ulysses seinen langen Bart vorzeigt, der ihm während des zehnjährigen Feldzuges gewachsen ist, wenn an einer Kouliſſe geschrieben steht: „Dies soll Troja sein“, und wenn die Juden zuletzt herein stürzen und dem Schauspieler die Kleider ausziehen, die sie ihm zur Darstellung der Ulysses-Rolle geliehen haben. Die Wirkung der Schauspielkunst beruht, wie bekannt,

auf der Illusion, und Illusion ist eine vielen Künsten gemeinsame Bestimmung. Eine Statue und ein Gemälde benötigen eben so wohl wie ein Bühnenstück der Illusion, und dieselbe beruht darauf, daß man einen Augenblick den Stein für ein Menschenbild und die bemalte Fläche für eine Wirklichkeit nimmt, welche in die Tiefe geht, wie man jeden Augenblick die Person des Schauspielers über seiner Rolle vergißt. Diese Illusion ist jedoch nur momentan vollkommen. Der ganz Ungebildete kann sich wohl einen Augenblick völlig täuschen lassen; so erschoß ein indischer Soldat in Kalkutta den Schauspieler, welcher den Othello spielte, mit dem Ausruf: „Nie soll man sagen, daß in meiner Gegenwart ein Neger eine weiße Frau ermordet hat!" Allein bei dem Gebildeten ist die Illusion nur momentweise vorhanden, dann wieder einen Augenblick aufgehoben, und so fort. Sie kommt und geht, kommt im Augenblick, die Tragödie lockt einem Thränen in die Augen, sie geht im Augenblick, man zieht sein Schnupftuch hervor und belorgnettiert seinen Nachbar. In dieser Illusion ist nun die Wirkung des Kunstwerkes wie in ihrer allerfeinsten Spitze gesammelt. Die Illusion ist der Reflex des Kunstwerkes in der Seele des Zuschauers. Die Illusion ist der Schein, das Spiel, wodurch das, was in Wahrheit unwirklich ist, Wirklichkeit, Ernst für den Zuschauer wird.

Im einfach-schlichten Kunstwerke ist der Illusion keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Es ist nicht auf dieselbe abgesehen, nichts ist gethan, um sie zu verstärken oder ihr einen besonders reizenden Charakter zu geben, noch viel weniger ist etwas gethan, um sie zu vernichten.

Man bemerkt jedoch leicht, daß die Illusion in allen Künsten etwas derartig Reizendes und Pickantes erhalten kann. Wenn z. B. auf einem antiken Basrelief eine Herme oder ein anderes Götterbild aus Stein dargestellt ist, wenn ein Bild ein Maleratelier darstellt, in welchem Bilder hängen, so ist gleichsam schon stärker angedeutet, daß das Basrelief nicht selbst für Stein gelten, das Bild nicht selbst Bild sein will, und von gleicher Art ist die Wirkung, wenn in einem Lustspiel

z. B. diese oder jene Person in die Worte ausbricht: „Hältst du mich für einen Theateronkel?“

Noch schärferes Licht fällt auf die Bühnenillusion, oder vielmehr noch stärker wird sie in Vergessenheit gebracht, wenn in einem Stücke die auftretenden Personen selbst eine Komödie aufführen, wie in Shakespeares „Hamlet“ oder im „Sommernachtstraum“. Daß die, welche nicht an diesem Schauspiele teilnehmen, auch Komödie spielen, erscheint dann sonderbar oder unmöglich. Die Illusion ist hier also künstlich verstärkt, und doch gleichzeitig vermindert, indem die Aufmerksamkeit auf sie hingelenkt wird. Es liegt auf der Hand, daß dies Spiel mit der Illusion großen Eindruck auf Tieck gemacht hat und machen mußte. Da es die Illusion ist, welche die Kunst zur Wirklichkeit und zum Ernst für den Zuschauer macht, empfindet derselbe durch die Störung der Illusion recht ernstlich die Kunst als freies, willkürliches Spiel.

Tieck treibt also ironisch seine Possen mit allem, was man unerwähnt zu lassen pflegt. Im „Gestiefelten Kater“ fragt der König den Prinzen Nathanael: „Aber sagen Sie mir, da Sie so weit weg wohnen, wie Sie unsere Sprache so geläufig sprechen können?“ — Nathanael: „Still!“ — König: „Wie?“ — Nathanael: „Still! Still! Seien Sie doch ja damit ruhig, denn sonst merkt es am Ende das Publikum da unten, daß das eben unnatürlich ist.“ — Gleich darauf bemerkt auch einer der Zuschauer: „Warum kann denn nur der Prinz nicht ein bischen eine fremde Sprache reden, die sein Dolmetscher verdeutschte? — Das Ganze ist ausgemacht dummes Zeug.“ Diese Zuschauer-Bemerkung ist, wie man leicht einsieht, polemisch, wider das platte Verlangen nach Natürlichkeit in der Kunst gerichtet, welches von Iffland und Kotzebue vertreten ward. Dies Verlangen kam besonders in der französischen mißverständlichen Auffassung des Aristoteles, seiner Lehre von der Einheit der Zeit und des Raumes, zu Worte. In Bezug hierauf hatte Schlegel, nach Lessings Vorgange bemerkt: wenn man schon den großen Sprung mache, die Bretter für die Welt anzusehen, könne man wohl auch den kleineren mitmachen und hie und da die Bretter verschiedene Lokalitäten bedeuten

lassen. Die Romantiker rühmen daher auch unablässig und als eine höhere Kunststufe, als unser jetziges, das primitive Shakespeare'sche Theater, wo ein Zettel an der Koulisse einfach den Ortscharakter angab. Diejenigen, welche für Natürlichkeit in der Kunst eintraten, wünschten damals die Koulissen durch feste Wände ersetzt zu sehen; Schlegel meint, wenn man schon drei Wände auf der Bühne begehre, müsse man gleich einen Schritt weiter gehen und ihr noch eine vierte Wand gegen die Zuschauer geben.

Aus Trotz gegen diese Philistrosität in der Kunstanschauung macht sich Tieck den Spaß, die Zuschauer auf die Bühne zu bringen und das Stück im Stücke vor ihren Augen, von ihren kritischen Bemerkungen begleitet, vorgehen zu lassen. Sie schelten, sie loben; bald wird eine Szene als überflüssig getadelt, bald wird der Dichter gerühmt, weil er den Mut gehabt habe, Pferde auf die Bühne zu bringen. — An einer andern Stelle treten im Königlichen Schlosse der Hofgelehrte und Hanswurst disputierend vor dem Throne des Königs auf. „Das Thema meiner Behauptung ist," sagt ersterer, „daß ein neulich erschienenes Stück: Der gestiefelte Kater, ein gutes Stück sei." — „Das ist gerade das, was ich leugne," sagt Hanswurst, worauf einer der Zuschauer entsetzt ausruft: „Was ist denn das wieder? Die Rede ist ja wohl von demselben Stücke, das hier gespielt wird." — In der „Verkehrten Welt" geht es noch toller her. Plötzlich, als Skaramutz auf seinem Esel durch den Wald trottet, bricht ein Gewitter los. Sucht er etwa Schutz vor demselben? Keineswegs. „Wo, Henker, kommt das Gewitter her? Davon steht ja kein einziges Wort in meiner Rolle. Was sind das für Dummheiten! Und ich und mein Esel werden darüber pudelnaß. — Maschinist! Maschinist! so halt' er doch in Teufels Namen inne!" Der Maschinist tritt auf und enschuldigt sich damit, das Publikum habe etwas Theaterdonner verlangt, und er sei den Wünschen desselben nachgekommen. Skaramutz beschwört das Publikum, seinen Befehl zu ändern. Umsonst, es will ein Gewitter. „Wie? In einem stillen, sanften, historischen Schauspiel?" Es donnert weiter. „Das ist ganz einfach,"

sagt der Maschinist. „Ich habe hier gestoßenen Kolophonium, den blase ich durch ein Licht, so wird daraus der Blitz; in demselben Augenblick wird oben eine eiserne Kugel gerollt, und das bedeutet dann den Donner.“ — Weiter läßt sich das Spiel mit der Illusion nicht treiben, als dadurch noch, daß in dem Stücke, welches die mitspielenden Zuschauer ansehen, wiederum für andere Zuschauer Komödie gespielt wird.

„Leute, bedenkt einmal, wie wunderbar!“ sagt der Dummkopf Scävola. „Wir sind hier die Zuschauer, und dort sitzen die Leute nun auch als Zuschauer.“ So stecken die Stücke, wie Schachteln in einander. — Endlich wird die Tollheit zur dritten Potenz erhoben, indem plötzlich in dem neuen innersten Schauspiel wieder eine Szene vorkommt, in welcher ein Schauspiel aufgeführt wird. Kann man sich diese Verwirrung vorstellen? Man denke sich den „Verwunschenen Prinzen“ so abgefaßt, daß derselbe den „Egmont“ aufführen sähe, aber für Egmont und Klärchen würde „Der Nachtwächter“ gespielt, und vor Zeisig und Röschen als Zuschauer würde wiederum „Hamlet“ aufgeführt. Man frage sich einen Augenblick, ob man, wenn man auf dem innersten Theater eine Szene aus letztgenanntem Stücke dargestellt sähe, den ganzen Zusammenhang im Kopfe haben könnte? „Es ist gar zu toll,“ ruft Scävola aus. „Seht Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehen ein Stück; in jenem Stück sitzen wieder Zuschauer und sehen ein Stück, und in jenem dritten Stück wird jenen dritten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt,“ und erklärend fügt er echt romantisch hinzu: „Man träumt oft auf ähnliche Weise, und es ist erschrecklich; auch manche Gedanken spinnen und spinnen sich auf solche Art immer weiter und weiter ins Innere hinein. Beides ist auch um toll zu werden.“

Aber die Musik zwischen den Akten enthält den Schlüssel der Dichtung. Das muntere Allegro sagt: „Wißt Ihr denn, was Ihr wollt, die Ihr in allen Dingen den Zusammenhang sucht? Wenn der goldene Wein im Glase blinkt, und der gute Geist von dort in Euch hinein steigt; wenn Ihr Leben und Seele in doppelter Wirkung empfindet, und alle Schleusen Eures Wesens geöffnet sind, — was denkt Ihr da, und was

vermögt Ihr da zu ordnen: Ihr genießt Euch selbst und die harmonische Verwirrung." — Und das Rondo sagt: „So oft sich der Philosoph verwundern muß, so oft er ein Ding nicht begreift, ruft er aus: Darin ist kein Verstand. Ja, der Verstand, wenn er sich recht auf den Grund kommen will, wenn er sein eigenes Wesen bis ins Innerste erforscht und sich nun selbst beobachtet und beobachtend vor sich liegen hat, sagt: Darin ist kein Verstand. . . . Doch wer mit Vernunft die Vernunft verachtet, ist dadurch wieder vernünftig. Manche Verse sind toll gewordene Prosa, manche Prosa ist gichtlahmer Vers; was zwischen Poesie und Prosa liegt, ist auch nicht das Beste, — o Musik! wohin willst du? Nicht wahr, du gestehst es zu: Auch in dir ist kein Verstand."

In seinen kritischen Schriften motiviert Tieck selbst sein Verfahren dadurch, daß er den Zweck des romantischen Lustspiels darin setzt, den Zuschauer ganz in eine träumerische Stimmung einzuwiegen. „Mitten im Traume," sagt er, „pflegt die Seele oft selbst nicht an ihre Phantome zu glauben; aber schläft der Träumende weiter, so bringt die unendliche Menge neuer magischer Gestalten die Illusion zurück, hält uns fest in der verzauberten Welt, läßt uns den Maßstab der Wirklichkeit verlieren und giebt uns zuletzt völlig den Unbegreiflichkeiten hin."

Die Musik ist die unreflektierte Tiefe, zu welcher die müde Phantasie zurück kehrt, wenn sie sich selbst endlos vervielfacht in ihrem Spiegelkabinette betrachtet hat. — Das Kunstwerk gleicht hier einer jener geschnitzten Elfenbeinkugeln, die man zuweilen in Kunstsammlungen erblickt, wo in der ersten Kugelschale wieder eine zweite lose liegt, die ihrerseits eine dritte umschließt, u. s. f.

In der dramatischen Dichtung wird dies Verfahren auf sehr lustige Weise von J. L. Heiberg in seinem witzigen litterarisch-polemischen Lustspiel „Weihnachtsspäße und Neujahrspossen" nachgeahmt. Weniger frei und selbständig ist die Hoffmann'sche Nachahmung „Prinzessin Blandina", wo in einer Szene hinter der Bühne der Regisseur und der Direktor das Stück erörtern. Außerhalb der eigentlichen Dichtkunst finden wir das Spiegelkabinet mit seiner Reflexionsvervielfältigung

in der dänischen Litteratur von S. Kierkegaard*) psychologisch angewandt. Wie der deutsche Romantiker ironisch über seinem Schauspiel mit dessen chinesischem Schachtelspiel von Szenen und Figuren schwebt, so entfernt der dänische Psycholog sich beständig mehr und mehr von seinem Stoffe, indem er einen Verfasser in den andern schachtelt. Man höre seine Erklärung in der „Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den philosophischen Brocken“: „Mein Verhältnis zu meinen Büchern ist noch äußerlicher, als das eines Dichters, welcher die Personen erdichtet und doch selber, nach der Vorrede der Verfasser ist. Ich bin nämlich unpersönlich oder persönlich in dritter Person ein Souffleur, welcher dichterisch Verfasser erschaffen hat, deren Vorreden, ja deren Namen wieder ihr eigenes Erzeugnis sind. So ist in den pseudonymen Schriften kein einziges Wort von mir selbst; ich habe keine Ansicht über dieselben, außer als unbeteiligter Dritter, keine Kenntnis von ihrem Werte, außer als Leser, nicht das entfernteste Privatverhältnis zu ihnen, wie man solches ja auch unmöglich zu einer doppeltreflektierten Mitteilung haben kann. Ein einziges Wort von mir persönlich in meinem eigenen Namen würde ein anmaßendes Selbstvergessen sein, das durch dies eine Wort, dialektisch betrachtet, die Schuld trüge, die Pseudonyme ihrem Wesen nach vernichtet zu haben. So wenig ich in „Entweder—Oder“ der Verführer oder Assessor bin, so wenig bin ich der Herausgeber Victor Eremita, just eben so wenig; er ist ein dichterisch-wirklicher subjektiver Denker, wie man ihn ja in dem Kapriccio „In vino veritas“ wiederfindet. Ich bin in „Angst und Beben“ eben so wenig Johannes de silentio, wie der Ritter des Glaubens, den er schildert, just eben so wenig, und wieder just eben so wenig Verfasser der Vorrede zum Buche, welche die Individualitäts-Replik eines dichterisch-wirklichen Denkers ist. Ich bin in der Leidensgeschichte „Schuldig? — Nichtschuldig?“ eben so wenig der quidam des Experiments wie der Experimentator, just eben so wenig, da der Experimentator

*) Vergl. über diesen merkwürdigen Schriftsteller „Das geistige Leben in Dänemark“ von Adolf Stodtmann (Berlin. Gebr. Paetel, 1873), S. 95—124.

ein dichterisch-wirklicher subjektiver Denker und der Gegenstand des Experiments sein Erzeugnis laut psychologischer Konsequenz ist. Ich bin also das Gleichgültige, d. h. es ist gleichgültig, was und wie ich bin. . . . Ich habe von Anfang an recht wohl begriffen und begreife, daß meine persönliche Wirklichkeit etwas Genierendes ist, das die Pseudonymi pathetisch-eigenwillig je eher, je lieber fort wünschen oder so unbedeutend, wie möglich, gemacht wünschen, und das sie doch wieder ironisch-aufmerksam als die abstoßende Gegenwehr mitzubehalten wünschen müßten; denn mein Verhältnis ist die Einheit: der Sekretär und, ironisch genug, der dialektisch reduplizierte Verfasser des Verfassers oder der Verfasser zu sein." Man wird das zur Not verstehen. So verschieden auch die Ursachen sind, ist das Phänomen doch sehr analog mit dem vorhergehenden. Um sich das große Publikum vom Leibe zu halten, um sein eigenes Herz nicht preiszugeben, stellt Kierkegaard so viele Verfasser, wie möglich, zwischen das Publikum und sich. Ich bekenne daß für mich sein Verfahren Künstelei und eine Art Reminiszenz der romantischen Ironie ist. Denn so weit Kierkegaard durch seinen Inhalt über die Romantik hinaus ist, so gebunden an die Romantik ist er durch seine Kunstform. Ich bin nicht so unbewandert in Kierkegaard, um zu verkennen, daß er nicht selbst die Verantwortlichkeit für das, was seine erdichteten Personen, der Verführer und der Assessor, vorbringen, tragen oder tragen wollen kann — das versteht sich ja von selbst; allein es ist reine Einbildung, zu wähnen, daß Kierkegaard wirklich seine Verfasser aus zweiter Hand zu erschaffen, also z. B. nicht bloß den Helden in der Verlobungsgeschichte zu dichten, sondern ihn so zu dichten vermocht hätte, wie Frater Taciturnus ihn dichten mußte. Das ist reine Spiegelfechterei. Mehrere von Kierkegaards Verfasserpseudonymen, wie z. B. Constantin Constantius und Frater Taciturnus, sind kaum von einander zu unterscheiden, und man merkt dem inneren Pseudonymus nicht an, daß er gerade von diesem äußeren gedichtet ist. Der dritte Abschnitt der „Stadien auf dem Lebenswege" war, wie eine Aufzeichnung Kierkegaards beweist, ursprünglich für „Entweder—Oder" bestimmt. Wenn

in der „Abschließenden Nachschrift" (S. 216) behauptet wird, daß kaum der aufmerksamste Leser in den „Stadien" einen einzigen Ausdruck, eine einzige Gedanken- oder Sprachwendung finden werde, wie in „Entweder—Oder", so zeugen diese Worte von einer großen Selbstverblendung. Beide Werke verraten in jeder Zeile, daß sie vom selben Verfasser stammen, und dieselben Gedanken kommen häufig, fast mit denselben Worten vor. So hat der Assessor in den „Stadien" ganz dieselbe Auffassung von „Aladdin", wie der Aesthetiker in „Entweder—Oder": Aladdin ist groß durch seinen Wunsch, dadurch, daß seine Seele die Kraft hat, zu begehren." („Stadien" 2. Aufl. Seite 87.)

Dieser Reflexionsform entspricht nun bei den Romantikern die wildeste Launenhaftigkeit hinsichtlich der Ordnung ihrer Schilderung. „Die verkehrte Welt" beginnt mit dem Epilog und endet mit dem Prolog; in solchen Zügen dokumentiert die Phantasie ihre ungebundene Freiheit. Frater Taciturnus schildert, was ihm vor einem Jahre, und gleichzeitig, was ihm im laufenden Jahre begegnet ist. Dies schreibt er dergestalt nieder, daß er am Vormittag eines jeden Tages berichtet, was er an demselben Tage des verflossenen Jahres erlebt hat (welch ein Gedächtnis!), und um Mitternacht, was ihm während des laufenden Tages begegnet ist, wobei es natürlich fast unmöglich wird, die beiden Ereignisfäden auseinander zu halten. In Hoffmanns „Kater Murr" schreibt der Kater seine Memoiren auf die Blätter eines Heftes, welche auf der Rückseite ein anderes Manuskript, nämlich die Aufzeichnungen seines Herrn, des Kapellmeisters Kreisler, enthalten. Beide Seiten des Heftes werden nun regelmäßig abgedruckt, so daß wir abwechselnd mit den tollsten Satz- und Wortunterbrechungen, die zwei gar nicht auf einander bezüglichen Geschichten erhalten, welche sich auf der Vorder- und Rückseite bunt durch einander befinden. Weiter scheint die Willkür, die Launenhaftigkeit, das Spiel mit der Produktion kaum gehen zu können. Und doch geht die Auflösung der festen Form noch viel weiter. Man bleibt in der romantischen Schule nicht dabei stehen, die Kunstform aufzulösen;

man löst die menschliche Persönlichkeit selber auf, und zwar in vielfältiger Weise.

Novalis ist derjenige, welcher damit den Anfang macht. In „Heinrich von Ofterdingen“ scheint der Held, alles, was er erfährt, beständig im Voraus zu kennen. Alles, was er sieht und hört, scheint nur neue Riegel in seiner Seele bei Seite zu schieben, „versteckte Tapetenthüren in ihm zu öffnen.“ Am seltsamsten aber wird er doch ergriffen, als er in der Höhle des Einsiedlers, des Grafen von Hohenzollern, ein geheimnisvolles Buch findet, und in diesem Buche, ohne es noch deuten zu können, das Rätsel seines eigenen Daseins er-erblickt, wie dies Dasein schon vor seiner Geburt begonnen hat und sich in die Zukunft nach seinem Tode hinein erstreckt. Da Novalis' Roman Allegorie und Mythe ist, da er ein einzelnes Individuum zum Träger der ganzen ewigen Geschichte des Gemütes machen will, benutzt er dazu, in Uebereinstimmung mit einer der ältesten Hypothesen der Menschheit, das Mittel, es als mehreren Geschlechtern nach einander angehörig zu schildern, so daß Vergangenheit und Zukunft stets als Erinnerung und Ahnung in seine gegenwärtige Existenz hinein spielen. Er denkt sich nicht eine eigentliche Seelenwanderung, aber die Zeit hat für ihn, den Romantiker, der beständig nur ein Verhältnis zum Ewigen hat, eine so untergeordnete Bedeutung, daß, wie er keinen Unterschied zwischen einem natürlichen und einem mirakulösen Ereignisse anerkennt, so auch kein Unterschied zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft für ihn besteht. So wird die Individualität der Länge nach über eine ganze Spanne der Weltgeschichte ausgereckt. Wir treffen die romantische Benutzung der Präexistenz in der dänischen Litteratur in dem Heiberg'schen Romanzen-Cyklus „Die Neuvermählten“*). Man erinnert sich der Stelle, wo die Mutter ihrem Pflegesohne von der Hinrichtung ihres Sohnes erzählt:

---

*) Der trefflichen Verdeutschung des Gedichtes von F. A. Leo (Leipzig, Avenarius und Mendelssohn 1850) entnehmen wir die angeführten Strophen.

Als er die schreckliche Strafe litt —
Nur kaum begann es zu tagen, —
Da kam der Schließer und sprach: „Komm mit!
Die Stunde hat geschlagen."

Da sank er zum letzten Mal an mein Herz
Und sprach: „Wollest ein Wort mir geben,
Ein kräftig Wort für meinen Schmerz
Bei dem letzten Gang im Leben!"

Und ich sprach . . .
Doch, Friedrich! Was ist Dir, was? . . .
Du erhebst Dich . . . Was hast Du im Sinne?
Du starrest mich an so leichenblaß . . .

Friedrich.
O Mutter! Mutter! halt inne!
Du sprachst: „Wenn Du hin vor den Heiland trittst,
Dann flehe: Gieb, Herr, Deinen Segen!
Verzeih mir, mein Bruder, um Das, was Du littst,
Meiner Reu', meiner Mutter wegen!"

Gertrud.
Ha, sprich! wie weißt Du?

Friedrich.
Weil selbst ich's war!
Erst jetzt kann ich's verstehen:
Ich bin Dein Sohn, nun wird mir's klar,
Muß neu durchs Leben gehen.

Hier bei Heiberg finden wir die schönste, die poesievollste Benutzung der Präexistenz. Allein die Romantik bleibt dabei nicht stehen. Sie begnügt sich so wenig damit, die Individualität in die Vergangenheit zurück zu schleudern, wie damit, ihr den breiten, prächtigen Pfauenschwanz eines künftigen Lebens anzuheften. Bald spaltet sie das Ich mittendurch, bald löst sie es in seine Bestandteile auf. Sie zerspaltet das Ich und verteilt es im Raume, wie sie es durch Ausrecken des Ichs in der Zeit verteilte. Sie respektiert ja weder Raum noch Zeit. Das Wesen des Selbstbewußtseins ist Selbstverdoppelung. Aber das Selbst ist krank, welches diese Verdoppelung nicht zu überwinden und zu beherrschen vermag. Wir sahen das bei Roquairol und William Lovell.

Kein Unglück und Leid ist größer, als die krankhafte Selbstbespiegelung. Man scheidet sich dabei von sich selber ab, blickt auf sich selbst als Zuschauer, und hat bald das schreckliche Gefühl, welches die Bewohner der Zellengefängnisse empfinden, wenn sie auf das kleine Guckloch in der Thüre blicken und das Auge des Aufsehers auf sich geheftet sehen. Das eigene Auge wird Einem in diesem Zustande so entsetzlich, als wäre es das eines anderen. Was diesem Zustande die größte Dauer verleiht, ist einerseits das religiöse und moralische Gefühl, daß man sich selbst nicht einen Moment aus dem Gesichte verlieren, sondern an sich selbst arbeiten, sich selbst bessern wird, andererseits die natürliche Wißbegier dem Unbekannten gegenüber; man erscheint sich selbst wie ein Land, dessen Küsten man kennt, aber dessen Inneres man erst entdecken soll.

Diese Entdeckung vollzieht sich langsam und unmerklich im Leben eines gesunden Menschen. Eines schönen Tages blickt der arme Gefangene von seiner Arbeit auf nach dem Gucklocke, und er bemerkt, daß das Auge verschwunden ist. Er atmet, er lebt erst jetzt. Was immer sein Thun sein möge, noch so groß oder noch so gering, mag er ein göttlicher Heros oder nur ein nützlicher Mensch, ein Michel Angelo oder ein Korkschneider sein, von diesem Augenblick an wird er ein Gefühl des Gleichgewichts und der Einheit in der Seele haben. Er fühlt sich als eins und ganz. Bei kränklichen, thatunfähigen Naturen weicht das Auge niemals vom Glasloche, und hält dieser Zustand an, so steht das Individuum am Rande des Wahnsinns. Aber diesen Zustand halten die Romantiker fest. So entsteht die romantische visionäre Doppelgängerei, deren Ausgangspunkt Jean Paul's Leibgeber-Schoppe (in der Reflexion über das Fichte'sche Ich) ist, und die sich durch fast sämtliche Erzählungen Hoffmanns zieht, wo sie ihren Höhepunkt in den „Elixieren des Teufels" erreicht. Man findet sie überall bei den Romantikern, bei Kleist im „Amphitryon," bei Achim von Arnim in die „beiden Waldemar," bei Chamisso im Gedicht „Erscheinung", bei Brentano, scherzhaft behandelt, in „Die mehreren Wehmüller."

Für E. T. A. Hoffmann ist das Ich nur eine Maske über einer andern Maske, und er ergötzt sich damit, diese Masken abzustreifen. Was wir bei Roquairial angedeutet sahen, ist bei ihm ausgeführt.

Hoffmanns Leben giebt den Schlüssel zu der individuellen Manier, welche die romantische Selbstverdoppelung bei ihm annahm. Er wurde 1776 in Königsberg geboren. Seine Eltern lebten in einer disharmonischen Ehe, welche bald aufgelöst wurde. Die Mutter stammte aus einer Familie, in welcher die peinlichste Ordnungsliebe und das strengste Anstandsgefühl hinsichtlich aller äußeren Formen herrschte. Der Vater war ebenso unregelmäßig wie geistreich und besaß unordentliche Gewohnheiten, welche seinen Schwiegereltern ein Gräuel waren. Frühzeitig verlor Hoffmann seine Mutter, und die pedantisch strenge Erziehung eines Onkels ließ die nur selten zum Ausbruch gelangenden Launen des genialen Knaben um so wilder und närrischer hervortreten. Er verschaffte denselben in seltsam-musikalischen Kompositionen, vor allem aber, in höchst talentvollen Karikaturzeichnungen Luft. Dann begann er Jurisprudenz als Brotstudium zu studieren und sich nebenher mit Musik zu beschäftigen. Sehr früh hatte er ein leidenschaftliches Liebesverhältnis zu einer jungen verheirateten Frau. Er liebte sie mit solcher Schwärmerei, daß er darüber irrsinnig geworden wäre, wenn er sich nicht schließlich losgerissen und zwanzig Jahre alt, seine Vaterstadt verlassen hätte.

Bald darauf wurde er in Posen angestellt, wo die Ungebundenheit in allen Vergnügungen und Ausschweifungen, wie sie damals in Polen herrschten, ihn ganz mit sich fortrissen und seinen Charakter wesentlich veränderten. Von Posen wurde er nach Plozk versetzt, weil er, bezeichnend für ihn, einen seiner höchsten Vorgesetzten durch seine Karikaturen lächerlich gemacht hatte. Hier nahm er sich wieder etwas zusammen. Nach einigen Jahren wurde er (1804) als Regierungsrat im damalig preußischen Warschau angestellt. Das bunte und üppige Leben Warschaus, welches vollkommen hauptstädtisch war und zugleich einem Deutschen ganz fremdartig

erscheinen mußte, gab Hoffmann sein eigentliches Gepräge als Schriftsteller. Auf dies Warschauer lustige und ungebundene Leben läßt sich viel von dem Närrischen und Eigenartigen in Hoffmanns Schriften zurückführen. Hier traf er auch Zacharias Werner, den das polnische Leben zu Anfang des Jahrhunderts gleichfalls nicht unberührt gelassen hatte. Und hier lebte er, selbst ein leidenschaftlicher Musikfreund, mit anderen Musikbegeisterten, und fand, während er sein Amt sorgfältig versah, noch Zeit genug, mehrere Säle al fresco zu dekorieren, ein Bibliothekszimmer mit Hautreliefs zu versehen, die er in Bronze ausführte, und ein Kabinet in ägyptischem Stile zu bemalen, worin seltsame Darstellungen ägyptischer Götter beständig mit Karikaturen seiner Bekannten verflochten waren, die er mit Schwänzen und Flügeln versehen hatte. Hier in Warschau dirigierte er auch zum ersten Male Konzerte.

Im Jahre 1806 wurde bekanntlich die preußische Regierung in Warschau gestürzt. Hoffmann sah nun zuerst den Vortrab des russischen Heeres, Tartaren, Kosaken und Baschkiren die Straßen der Stadt füllen. Bald darauf rückten Murats Reiter in Warschau ein. Die ganze Völkerwanderung, welche Napoleons Feldzug in Bewegung setzte, hat er beobachtet, später sah er Napoleon selbst, in welchem er als guter Deutscher den Tyrannen verabscheute. In Dresden war er dann 1813 in nächster Nähe Zeuge mehrerer Gefechte und einer Schlacht; er sah ein Schlachtfeld, erlebte eine Hungersnot und eine Art Pest, welche im Gefolge des Krieges auftraten — mit einem Worte, alle Schrecken des Zeitalters befruchteten seine Einbildungskraft, und zwar eigentümlich genug, zuerst nur dergestalt, daß sie sich in einer Reihe komischer Karikaturen auf die Franzosen äußerten.

In noch jungen Jahren hatte er sich mit einer hübschen Polin verheiratet, die ihm eine liebevolle und geduldige Gattin wurde, welcher er es augenscheinlich zu verdanken hat, daß er mit seinem hochgradig erregten Nervensystem überhaupt so alt wurde. Seine Ehe schloß indessen heftige Leidenschaften für andere Frauen nicht aus, doch scheinen all' diese Verliebungen ihre Wurzel mehr in der Einbildungskraft als in einem wirk-

lichen Gefühl gehabt zu haben. Auch in der Erotik war er Phantast. Drei Tage nachdem sich ein junges Fräulein, in welches er bis zur äußersten Ueberspanntheit verliebt war, mit einem anderen verlobt hatte, ist er schon vollständig getröstet und macht sich durch Selbstironie von seiner Leidenschaft frei. Das einfache Zerrbild hilft ihm über das Aergste hinweg.

Nachdem er Theaterarchitekt in Bamberg und später Musikdirektor in Dresden gewesen war, verbrachte er seine letzte Lebenszeit als Mitglied des Kammergerichts in Berlin. Hier wurde dieser so erstaunlich begabte Mann, welcher Bücher schreiben, auf dem Klavier phantasieren, Opern komponieren und Karikaturen zeichnen konnte, und, sobald er in Stimmung war, von Witz sprudelte, ein Löwe der Gesellschaft und Stammgast in den Weinstuben. Er setzte hier den größten Teil seiner Arbeitskraft und seines poetischen Talentes in Beobachtungen seiner Stimmungen, über die er scharfe Kontrolle führte und sie täglich in einer Art Tagebuch beschrieb, zu.

Es ist beinahe naturgemäß, daß dieser so aufmerksame Beobachter der eigenen Stimmungen und der äußerlichen, besonders grimassenartigen Eigentümlichkeiten anderer Menschen, geringen Natursinn besaß. Er war kein Freund der freien Natur. Wenn er im Sommer einen Spaziergang machte, so geschah es nur, um an öffentliche Plätze zu gelangen, wo er Menschen traf. Unterwegs passierte er selten eine Weinstube oder Conditorei, ohne zu sehen, ob und was für Menschen drinnen wären. Auf diese Weise erklärt sich der auffallende Mangel an Sinn für die Natur in seinen Werken. Sein Geist fühlt sich in der Einsamkeit der Atmosphäre der Weinstube heimischer als in der Einsamkeit des Waldes. War aber sein Sinn für Naturschönheit nur schwach ausgebildet, so desto mehr seine Begeisterung für die Kunst, und in echt romantischer Weise ist die Hälfte dessen, was er geschaffen hat, Poesie über Kunst.

In einer so angelegten und entwickelten Dichterindividualität war die eigenartig romantische Auffassung der menschlichen Persönlichkeit sowohl durch das allzu empfängliche und allzu

angespannte Nervensystem, als durch unregelmäßige Lebensweise bestimmt.

Ich finde in seinen Tagebüchern folgende Aufzeichnungen

1804: Von 4 bis 10 in der neuen Ressource gebischofft. Ungeheure Gespanntheit des Abends. Alle Nerven excitiert von dem gewürzten Wein. Anwandlung von Todesgedanken. Doppelgänger.

1809: Sonderbarer Einfall auf dem Ball vom sechsten. Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas — alle Gestalten, die sich um mich herumbewegen, sind Ichs, und ich ärgere mich über ihr Thun und Lassen.

1810: Warum denke ich schlafend und wachend so oft an den Wahnsinn?

Er hatte die feste Ueberzeugung, daß, wo dem Menschen etwas Gutes widerfahre, auch das Böse dort gleich im Hintergrund lauere, um die Wirkungen des guten Willens abzuschwächen; oder wie er es ausdrückt: Der Teufel müsse auf alles seinen Schwanz legen. Stets, sagt sein Biograph Hitzig, wird er von der Ahnung geheimnisvoller Schrecknisse, die in sein Leben treten würden, verfolgt: Doppelgänger, Schauergestalten aller Art. Wenn er dieselben beschrieb, sah er angstvoll um sich, ja, wenn er in der Nacht arbeitete, weckte er nicht selten seine Frau mit der Bitte, ihm Gesellschaft zu leisten, bis er fertig sei. Er teilte seinen erdichteten Gestalten seine eigene Gespensterfurcht mit. Er zeichnete seine Charaktere „wie er selbst im großen Buche der Schöpfung gezeichnet war." Daher zog er auch selbst von seinen Arbeiten diejenigen vor, welche entweder die schauervollsten Schilderungen des Wahnsinns oder die geisterhaftesten Zerrbilder, wie z. B. Brambilla, darstellten.

Sein künstlerisches Wirkungsmittel, welches bald zur Manier wurde, ist der schneidende Kontrast der bald schreckerregenden, bald komischen Effekte seiner Szenen. Aus dem gewöhnlichsten Alltagsleben werden wir plötzlich in eine Welt der wildesten Grimassen und buntesten, taschenspielerartig wechselnden Wunder versetzt, bis sich Alles vor unsern Augen zu drehen beginnt, und kein Verhältnis, keine Lebensart, keine

Persönlichkeit mehr fest und abgeschlossen erscheint. Man bleibt stets im Zweifel, ob man es mit der wirklichen Person oder mit ihrem Gespenst, ihrem Spiegelbild, ihrem Wesen in einer anderen Gestalt oder anderen Potenz oder endlich mit ihrem phantastischen Doppelgänger zu thun hat.

In einer leichteren und oberflächlicheren Erzählung aus seinen späteren Jahren „Der Doppelgänger" gleichen die beiden jungen Hauptpersonen einander so sehr, daß der eine stets für den anderen gehalten wird; der eine wird statt des andern verwundet; die Braut des einen kennt beide nicht auseinander usw. Endlose Verwechselungen und reichliches Ausnützen des Schreckens vor Doppelgängerei ist so möglich geworden. Die rationalistische Erklärung ist hier (ungefähr wie in Brentanos „Die mehreren Wehmüller") bei den Haaren herbeigezogen, nur weil Hoffmann einmal der Abwechselung halber den Versuch einer Erklärung machen wollte. Sie erklärt nichts: die Hauptsache ist für Hoffmann der phantastisch-schauerliche Effekt, wie für Brentano der phantastisch-lustige. Kunstwert besitzt der „Doppelgänger" nicht.

Kecker und witziger ist die Erfindung in der Erzählung: „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza." Hier bleibt es vorläufig unentschieden, ob der Hund nicht ein verwandelter Mensch ist; er sagt selbst: „Am Ende bin ich wirklich der Montiel, der aus der Art geschlagen, und dem die Hundemaske, die ihn strafen sollte, nun zur Freude und zum Ergötzen dient." Zweitens sieht hier sogar der Hund als Hund sich in doppelter Gestalt und fühlt die Einheit seines Wesens sich auflösen: „Zuweilen sah ich mich ordentlich als ein zweiter Berganza daliegen, und das war ich wieder selbst, und der Berganza, der den anderen unter den Fäusten der Hexen sah, war ich auch, und dieser bellte und knurrte den liegenden an.

Noch größer ist die Keckheit, noch wilder die Phantasterei in der Erzählung „Der goldene Topf." Hier ist eine garstige alte Obstfrau zu Dresden zugleich der schöne bronzene Thürklopfer beim Archivar Lindhorst; das metallene Antlitz des Thürklopfers verzieht sich zuweilen zum grinsenden Lächeln

der Obstfrau; außerdem ist sie die häßliche Frau Rauerin, Wahrsagerin von Profession, sowie die alte prächtige Liese, welche die liebevolle Amme der jungen Heldin in der Erzählung gewesen war; sie kann (wie die Wahrsagerin in „Der Doppelgänger") plötzlich Kleidung, Gestalt, Aussehen wechseln. Als ihre Abstammung aufgeklärt wird, erfahren wir, daß ihr Papa nichts als „ein lumpichter Flederwisch" aus dem Fittiche eines Drachen, und ihre Mama „eine schnöde Runkelrübe" gewesen ist.

Der trockene Archivar Lindhorst, der sich nur in seinem geblümten Schlafrock und in seiner Bibliothek zwischen den alten Handschriften heimisch zu fühlen scheint, ist zugleich der größte Zauberer und erzählt plötzlich mitten im gewöhnlichsten Gespräche die verrücktesten Sachen, als wären sie die natürlichsten von der Welt. Er war, erzählt er z. B. einmal unsichtbar in einer Gesellschaft anwesend, ganz einfach — weil er in der Punschterrine saß. Ein andermal zieht er seinen Schlafrock aus, steigt ohne weiteres in einen Pokal mit angezündetem Arrak, verschwindet in den Flammen und läßt sich trinken.

Augenscheinlich hat Hoffmann bei diesen doppelten und dreifachen Existenzen, z. B. bei der Doppelexistenz des Archivars als Registrator am Tage und als Salamander in der Nacht an den tiefen Gegensatz gedacht, welcher zwischen seiner Amtsthätigkeit als Jurist, als gewissenhafter Kriminalrichter, der sich auf das Strengste von aller Schöngeisterei fern hielt, und seinem freien Nachtleben als König im unbeschränkten Reiche der Phantasie, für welche die Wirklichkeit als solche überhaupt nicht vorhanden war, lag.

Den bedeutendsten Eindruck von allen Erzählungen Hoffmanns macht jedoch „Die Elixire des Teufels."

Verweilen wir einen Augenblick bei dem Helden dieses Romans, Bruder Medardus; denn diese Gestalt ist typisch. Es ist unmöglich, das geheimnisvolle Grausen dieses Buches in kurzem Auszuge zu schildern; man muß es selbst lesen. Ein schrecken- und wollustdurchhauchteres Buch hat die romantische Schule, welche sich doch so häufig in dieser

Richtung versuchte, nicht hervorgebracht. In einem Kloster wird eine wohlverkorkte Flasche mit einem Teufels-Elixir aufbewahrt, welche zum Nachlasse des heiligen Antonius gehört hat. Man schreibt ihrem Inhalte magische Wirkungen zu. Ein Mönch, welcher davon getrunken, erhält dadurch eine Beredsamkeit, die ihn binnen Kurzem zum berühmtesten Kanzelredner des Klosters macht. Aber diese Beredsamkeit ist nicht fromm noch heilsam, sondern von weltlicher, unheimlich bethörender und dämonischer Art. Bruder Medardus trinkt aus der Flasche: eine schöne Frau, sein Beichtkind, verliebt sich in ihn, und die Sehnsucht nach den Freuden und Entzückungen des weltlichen Lebens treibt ihn aus dem Kloster. Er findet einen jungen Mann, den Grafen Viktorin, in einem Walde am Rande eines Abgrunds schlafen, stürzt ihn halb zufällig in denselben hinab, und wird nun von Allen für ihn gehalten: „Mein eignes Ich, zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden und in fremdartige Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt wie in einem Meer all' der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich herein brausten. Ich konnte mich selbst nicht wiederfinden! Offenbar wurde Viktorin durch den Zufall, der meine Hand, nicht meinen Willen leitete, in den Abgrund gestürzt! — ich trete an seine Stelle.“ Und nicht genug mit diesen Seltsamkeiten, er fügt hinzu: Aber Reinhold kennt den Pater Medardus, den Prediger im Kapuzinerkloster, und so bin ich ihm Das wirklich, was ich bin! — Aber das Verhältnis mit der Baronesse, welches Viktorin unterhält, kommt auf mein Haupt, denn ich bin selbst Viktorin. Ich bin Das, was ich scheine, und scheine Das nicht, was ich bin; mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!“

In seiner eigenen Gestalt tritt Medardus nun in Verbindung mit der Geliebten Viktorin's, der Baronesse, welche Nichts von der Verwechselung merkt. Von allen weltlichen Wünschen berückt seit dem Genusse des Zaubertranks, wird er von allen Weibern geliebt, schwelgt in Sinnengenüssen, und begeht nach und nach, um seine Absichten zu erreichen, eine ganze Reihe der entsetzlichsten Verbrechen und Mordthaten.

Schauerliche Visionen bedräuen ihn jeden Augenblick und hetzen ihn von Ort zu Ort.

Zuletzt wird er jedoch denunziert und in einen Kerker geworfen. Hier erreicht nun die Verwirrung und die Reflexion ihren Gipfelpunkt. „Ich konnte nicht schlafen. In den wunderlichen Reflexen, die der düstre, flackernde Schein der Lampe an Wände und Decke warf, grinsten mich allerlei verzerrte Gesichter an; ich löschte die Lampe aus, ich barg mich in die Strohkissen, aber gräßlicher tönte dann das dumpfe Stöhnen, das Kettengerassel der Gefangenen durch die grauenvolle Stille der Nacht.“ Ihm ist, als höre er das Todesröcheln derer, die er ermordet. Da vernimmt er deutlich unter sich ein leises, abgemessenes Klopfen. „Ich horchte auf, das Klopfen dauerte fort, und dazwischen lachte es seltsamlich aus dem Boden hervor! Ich sprang auf und warf mich auf das Strohlager aber immer fort klopfte es, und lachte und stöhnte dazwischen. — Endlich rief es leise, leise, aber mit häßlicher, heiserer, stammelnder Stimme hintereinander fort: Me-dar-dus! Me-dar-dus! Ein Eisstrom ergoß sich mir durch die Glieder! Ich ermannte mich und rief: Wer da! Wer ist da? Zuletzt klopft und stammelt es gerade unter seinen Füßen; Hihihi — hihihi — Brü-der-lein — Brü-der-lein — Me-dar-dus — ich bin da — bin da — ma-mach auf — auf — wir wo-wollen in den Wa-Wald gehn — Wald gehn!“ Da glaubt er mit Entsetzen seine eigene Stimme zu vernehmen. Endlich heben sich einige Steine im Fußboden, und sein eignes Gesicht in der Mönchskutte starrt ihm entgegen. Dieser zweite Medardus ist eingekerkert, wie er, hat gestanden und ist zum Tode verurteilt. Nun geht alles weiter, wie in einem Traume; er weiß nicht, ob er selbst der Held der Ereignisse ist, die er erlebt zu haben meint, oder ob Alles nur ein lebendiger Traum ist. „Mir ist, als hätte ich träumend die Geschichte eines Unglücklichen vernommen, der wie ein Spielball dunkler Mächte hiehin und dorthin geschleudert und von Verbrechen zu Verbrechen getrieben ward.“

Er wird freigesprochen, die glücklichste Zeit seines Lebens ist erschienen, er soll mit seiner Geliebten vereint werden. Der Vermählungstag bricht an, die Braut ist zur Trauung geschmückt.

„In dem Augenblick entstand ein dumpfes Geräusch auf der Straße, hohle Stimmen riefen durcheinander, und das dröhnende Gerassel eines schweren, langsam rollenden Wagens ließ sich vernehmen. Ich eilte ans Fenster! — Da stand eben vor dem Palast der vom Henkersknecht geführte Leiterwagen, auf dem der Mönch rückwärts saß, vor ihm ein Kapuziner, laut und eifrig mit ihm betend. Er war entstellt von der Blässe der Todesangst und dem struppigen Bart — doch waren die Züge des gräßlichen Doppelgängers mir nur zu kenntlich. So wie der Wagen, augenblicklich gehemmt durch die andrängende Volksmasse, wieder fortrollte, warf er den stieren, entsetzlichen Blick der funkelnden Augen zu mir herauf, und lachte und heulte herauf: „Bräutigam, Bräutigam, — komm — komm aufs Dach — aufs Dach — da wollen wir ringen mit einander, und wer den andern herabstößt, ist König und darf Blut trinken!" Ich schrie auf: „Entsetzlicher Mensch — was willst Du — was willst Du von mir?" — Aurelie umfaßte mich mit beiden Armen, sie riß mich mit Gewalt vom Fenster, rufend: „Um Gott und der heiligen Jungfrau willen — Sie führen den Medardus, den Mörder meines Bruders, zum Tode — Leonard — Leonard —!" Da wurden die Geister der Hölle in mir wach und bäumten sich auf mit der Gewalt, die ihnen verliehen über den frevelnden, verruchten Sünder. — Ich erfaßte Aurelien mit grimmer Wut, daß sie zusammen zuckte: „Ha, ha ha — Wahnsinniges, thörichtes Weib — ich — ich, Dein Buhle, Dein Bräutigam, bin der Medardus — bin Deines Bruders Mörder — Du, Braut des Mönchs, willst Verderben herabwinseln über Deinen Bräutigam? Ho ho ho! — ich bin König — ich trinke Dein Blut!"" — Er stößt sie nieder — ein Blutstrom spritzt über seine Hand. Er stürzt auf die Straße hinab, reißt den Mönch vom Wagen, teilt nach rechts und links Messerstiche und Faustschläge aus und rennt in den Wald. „Nur der Gedanke, zu fliehen, wie ein gehetztes Tier, stand fest in meiner Seele. Ich stand auf, aber kaum war ich einige Schritte fort, als, aus dem Gebüsch hervorrauschend, ein Mensch auf meinen Rücken sprang und mich mit den Armen umhalste. Vergebens suchte ich ihn ab-

zuschütteln — ich warf mich nieder, ich drückte mich hinterrücks an die Bäume, Alles umsonst. Der Mensch kicherte und lachte höhnisch; da brach der Mond hell leuchtend durch die schwarzen Tannen, und das totenbleiche, gräßliche Gesicht des Mönchs — des vermeintlichen Medardus, des Doppelgängers, starrte mich an mit dem gräßlichen Blick, wie von dem Wagen herauf. — „Hi — hi — hi — Brüderlein, Brüderlein, immer, immer bin ich bei Dir — lasse — Dich nicht — Kann nicht lau-lau-fen — wie Du — mußt mich tra-tragen — Komme vom Ga-Galgen — haben mich rä-rädern wollen — hi hi!“ — Diese Situation wird ins Unendliche fortgesponnen, doch ich breche ab. Bis zum Schlusse des Buches ist man unklar über die wahre Bedeutung der Ereignisse und den moralischen Charakter der Handlungen, so sehr hat die Phantasterei hier die Persönlichkeit aufgelöst.

Es ist bekannt, in welchem Grade Ingemann Hoffmann auf dieser Bahn gefolgt ist. Er beutet z. B. das unheimliche Grauen aus, welches in der Vorstellung liegen kann, auf einem Kirchhofe nächtlicher Weile dreimal seinen eigenen Namen zu rufen. Man vergleiche sein Märchen „Die Sphinx“ und andere in der sogenannten Callot-Hoffmann'schen Manier. Aber, wie schon gesagt, die Romantik begnügt sich keineswegs damit, das Ich solchermaßen zu dehnen und zu spalten, es in Zeit und Raum zu verteilen, sie löst das Ich in seine Bestandteile auf, nimmt Stücke aus demselben heraus, fügt demselben Stücke hinzu, regiert es mit freier Phantasie. Dies ist einer der Punkte, in welchen die Romantik am tiefsten ist. Hier stehen wir bei der Psychologie der Romantik. Dieselbe ist wahr und tief, aber einseitig. Die Romantik verweilt in dieser Beziehung stets bei der Nachtseite der Dinge, bei der Notwendigkeit, sie enthält keinen befreienden oder erhebenden Zug.

In alten Tagen betrachtete man das Ich, die Seele, die Persönlichkeit als ein Wesen, dessen Eigenschaften seine sogenannten Fähigkeiten und Kräfte wären. Das Wort „Fähigkeit“ und „Kraft“ bedeutet aber ja nur, daß die Möglichkeit für gewisse Ereignisse, des Sehens, des Lesens 2c., in mir vor-

handen ist. Mein wahres Wesen besteht nicht aus den Möglichkeiten, sondern aus diesen Ereignissen selbst, aus meinen wirklichen Zuständen. Das Wirkliche in mir ist eine Reihenfolge innerer Ereignisse. Mein Ich wird für mich aus einer langen Reihe von Bildern und Ideen gebildet, die mir als innere erscheinen. Von diesem Ich büße ich täglich und fortwährend Etwas ein. Die Vergessenheit verschlingt einen ungeheuren Teil davon. Von allen Gesichtern, die ich gestern und vorgestern auf der Straße sah, von all' diesen sinnlichen Wahrnehmungen, die mein waren, bleiben mir heute kaum zwei oder drei übrig. Gehe ich noch weiter zurück, so taucht nur die eine oder die andere besonders kräftige Wahrnehmung und Vorstellung wie ein hervorragender Punkt, wie eine einzelne Felsspitze aus der Sintflut der Vergessenheit empor. Die Ideen und Bilder, welche uns aus unserem verrinnenden Leben geblieben sind, halten wir nur mit Hilfe der Assoziation dieser Ideen, mit Hilfe der Eigentümlichkeit zusammen, welche sie besitzen, kraft gewisser Gesetze einander hervorzurufen. Hätten wir nicht die Zahlenreihe, nicht die Jahreszahlen, nicht den Kalender, an die wir unsere verschiedenen Erinnerungen knüpfen können, so würden wir nur eine äußerst schwache und unklare Vorstellung von unserm Ich haben. Allein so solid diese lange innere Kette scheinen mag — und sie wird verstärkt, sie gewinnt eine Kohäsionskraft, je öfter wir sie in der Erinnerung durchlaufen, so kommt es doch einerseits vor, daß wir der Kette Glieder einfügen, die in Wirklichkeit nicht zu ihr gehören, andererseits, daß wir der Kette Glieder entreißen, welche zu ihr gehören, und dieselben in eine andere Verbindung bringen.*)

Ersteres — daß wir neue, fremde Glieder unserer Erinnerung einfügen — geschieht im Traume. Im Traume glauben wir viel gethan zu haben, was wir niemals ausgeführt. Sodann geschieht es überall, wo eine falsche Erinnerung entsteht. Wer ein weißes Tuch im Dunkeln flattern sah und ein Gespenst erblickt zu haben wähnt, der hat solch eine

*) H. Taine, De l'intelligence. Tome II, pag. 169 ff.

falsche Erinnerung. Der größte Teil der Mythen und Legenden, zumal der religiösen Legenden, wird auf solche Weise gebildet.

Das Entgegengesetzte findet überall statt, wo wir nicht Glieder zu der Kette des Ichs hinzufügen, sondern umgekehrt sie davon abziehen. So legt während der Halluzination der Kranke die Worte, welche er hört, einer fremden Stimme bei, oder verleiht seinem inneren Gesicht eine äußere Wirklichkeit, wie Luther es that, als er auf der Wartburg den Teufel in seinem Zimmer sah. Im Wahnsinn endlich verwechselt die Persönlichkeit sich bekanntlich oft nicht nur teilweise, sondern völlig mit einer ganz anderen.

Im vernünftigen Zustande also ist das Ich ein Kunstprodukt von Ideenassoziationen. Ich bin meiner Identität so gewiß, weil ich erstlich meinen Namen, diesen Laut des Namens, mit der Kette meiner inneren Erlebnisse assoziere, und weil ich zweitens alle Glieder dieser Kette durch die Assoziationen zusammen halte, kraft deren sie einander hervorrufen. Da das Ich aber solchermaßen kein angeborener, sondern ein erworbener Begriff ist, da das Ich auf einer Ideenassoziation beruht, welche Schlaf, Träume, Einbildungen, Halluzinationen und Tollheit stets angreifen, und welche sich immerfort im Kampfe mit all' diesen Feinden behaupten muß, so ist es seinem Wesen nach allen möglichen Anfechtungen ausgesetzt. Wie die Krankheit stets auf der Lauer liegt, um unseren Leib anzugreifen, so steht der Wahnwitz stets auf der Schwelle des Ichs, und dann und wann hören wir ihn an die Thür klopfen.

Es ist dies jene wahre, von Hume stammende psychologische Anschauung, welche den Romantikern noch nicht in wissenschaftlicher Form bekannt war, aber welche sie vorausgeahnt haben. Der Traum, die Halluzinationen, der Wahnsinn, alle die Mächte, welche das Ich auflösen und seine Ringe von einander losnesteln, sind ihre intimsten Vertrauten. Man lese z. B. Hoffmanns Erzählung „Der goldene Topf,“ und höre, wie die Stimmen aus den Aepfelkörben klingen, wie die Blätter des Holunderbusches und die Blumen klingen und singen, wie die Glockenzüge sich für das Auge in Schlan-

gen verwandeln u. s. w. Die grelle, seltsame Wirkung entsteht hier besonders dadurch, daß auf einem Hintergrunde der allerplattesten Prosa des Lebens, aus Bündeln alter Handschriften, Terrinen und Büchern u. s. w. die Gespenster uns auf den Leib rücken. Alle Personen Hoffmanns werden, wie Andersens Justizrat in den „Galoschen des Glücks“ — einer Studie nach Hoffmann, — von ihren Umgebungen bald für betrunken, bald für wahnsinnig gehalten, da ihre Halluzinationen von ihnen selbst beständig als Wirklichkeit aufgefaßt werden.

Hoffmann hat in seinen Hauptpersonen nur Gestalten nach seinem eigenen Muster geschildert. Sein ganzes eigenes Leben löste sich in Stimmungen auf. Man sieht aus seinen Tagebüchern, mit welcher Gründlichkeit und Peinlichkeit er über dieselben Buch führte, z. B.: „Stimmung zum Romantisch-Religiösen; exaltirt-humoristische Stimmung, gespannt bis zu Ideen des Wahnsinns, die mir oft kommen; humoristisch-ärgerliche; musikalisch-exaltierte; romaneske Stimmung; höchst ärgerliche Stimmung, bis zum Exceß romantisch und kapriciös; ganz exotische Verstimmung, sehr exaltierte, aber poetisch reine, höchst komfortable, schroffe, ironische, gespannte, höchst morose, ganz kaduke, exotische, aber miserable, in der ich eine tiefe Ehrfurcht vor mir empfand und mich selbst unmäßig lobte; senza entusiasmo, senza esaltazione, schlecht und recht,“ u. s. f.

Man sieht gleichsam sein Geistesleben sich ausbreiten und sich fächerförmig in musikalischer Stimmung und Verstimmung spalten. Schon aus diesem Stimmungsregister könnte man schließen, daß Hoffmann als echter Nachtschwärmer erst gegen Morgen zur Ruhe zu gehen pflegte, nachdem er den Abend und die Nacht in einer Weinstube verbracht hatte.

Nachdem die Romantik solchermaßen das Ich aufgelöst hat, — was für phantastische Ichs bildet sie nun, bald durch Addition, bald durch Subtraktion!

Da ist z. B. Hoffmann's „Klein Zaches,“ dies kleine Ungetüm, welchem eine Fee die Gabe geschenkt, daß alles Vortreffliche, was in seiner Gegenwart ein Anderer denkt, spricht

oder thut, auf seine Rechnung geschrieben wird, so daß er in Gesellschaft wohlgestalteter, gebildeter und geistreicher Personen auch für wohlgestaltet, verständig und geistreich gehalten wird, ja überhaupt immer für ein Muster jeglicher Vollkommenheit gilt, mit der er in Berührung kommt. Als der Student seine schönen Gedichte vorliest, werden ihm dafür Komplimente gemacht; als der Musiker spielt, als der Professor seine physikalischen Experimente macht, erntet er die Ehre und den Dank dafür ein. Er wächst an Größe, er wird ein einflußreicher Mann, wird erst Minister, bis er zuletzt seine Tage damit beschließt, daß er in einem silbernen Henkeltöpfchen ertrinkt. — Ohne daß ich die symbolisch-satirische Absicht tadeln möchte, hat der Dichter sich hier damit ergötzt, dem Individuum Eigentümlichkeiten beizulegen, welche Anderen zukommen, also die Form und die Begrenzung des Individuums aufzuheben. In ähnlicher satirischer Absicht, mit sinnreicherer, aber derberer Benutzung, verwendet der Däne Hostrup dies Motiv in seinem Lustspiele: „Ein Spatz im Kranichschwarm,“ wo immer von einem Jeden dem possierlichen Schneidergesellen die Eigenschaften beigelegt werden, welche der Betreffende persönlich am höchsten schätzt.

Und wie die Romantik sich nun hier an der Addition ergötzt, so hat die Subtraktion von der Individualität notwendig auch ihren großen Reiz für sie. Sie raubt dem Individuum Eigentümlichkeiten, welche sonst gerade am organischsten zu demselben zu gehören scheinen; sie löst dieselben ab und teilt so die Individualität, wie man niedere Organismen, z. B. Würmer, in größere oder kleinere Hälften teilt, welche beide fortleben. Sie beraubt z. B. das Individuum seines Schattens. In Chamissos „Peter Schlemihl“ kniet ja der Mann im grauen Rocke vor Peter hin und löst mit bewunderungswerter Behendigkeit seinen Schatten von Kopf bis zu Füßen von ihm und vom Rasen ab, rollt ihn zusammen und steckt ihn ein — und die Erzählung lehrt uns, welcherlei Ungemach ein Mensch, der seinen Schatten verlor, erdulden muß.

„Peter Schlemihl“ beweist indessen, wie die Romantik als geistige Form den verschiedengearteten Persönlichkeiten ein

gleichartiges Gepräge verleihen könnte. Denn es läßt sich nicht leicht eine Hoffmann unähnlichere Natur als Chamisso denken; das Motiv zu Chamissos Märchen ist daher auch ebenso einfach und faßlich, als die Motive bei Hoffmann krankhaft und seltsam sind.

Adalbert von Chamisso, ein geborener Franzose, der merkwürdig schnell und vollkommen deutsches Wesen annahm, sogar mehr als eine Eigenschaft entfaltete, die man in der Regel als urgermanisch betrachtet, wurde 1781 als Sohn adliger Eltern auf Schloß Boncourt in der Champagne geboren. Nachdem er durch die Schreckensherrschaft aus Frankreich vertrieben war, wurde er Page bei der Königin Luise von Preußen, und mit zwanzig Jahren Leutnant im preußischen Heer. Er war ein durchaus ernster, vortrefflicher Mensch, vor lauter Ernst etwas linkisch, aber geistig kerngesund, ein mutiger, ehrenhafter Mann, der etwas von der Unbeholfenheit der Deutschen und viel von der Lebendigkeit der Franzosen in sich vereinte.

Ganz im Gegensatz zu Hoffmann war er kein gesellschaftlicher Charakter, um so mehr aber ein Verehrer der Natur. Er hegte den Wunsch, an heißen Sommertagen nackt in seinem Garten, mit der Pfeife im Munde, herumgehen zu können. In der modernen Kleidertracht, im modernen Familienleben und in den gesellschaftlichen Formen sah er nur lästige Fesseln. Sein lebendiger Natursinn macht ihn zum Weltumsegler, macht gewisse Inseln der Südsee zu seinen Lieblingsorten und offenbart sich an zahlreichen Stellen in seinen Gedichten.

Trotzdessen wird er als Dichter durch den unmerklichen geistigen Zwang seines Zeitalters in die romantische Auffassungs- und Behandlungsweise hineingetrieben. Er besitzt jedoch die Eigentümlichkeit, daß, wenn er in einem Gedicht wie „Erscheinung“, die romantische Doppelgängerei behandelt, er dieselbe mit einer gewissen energischen Moral auffaßt und behandelt, so daß der Leser den Eindruck einer ernsten Verzweiflung erhält. Der Erzähler kommt nachts nach Hause und sieht sich selbst an seinem Pulte stehen. „Wer bist du?“ fragt er das Gespenst. „Wer stört mich?“ antwortet das andere Ich.

Und er: „So laß uns, wer du seist, erfahren!“
Und ich: „Ein solcher bin ich, der getrachtet
Nur einzig nach dem Schönen, Guten, Wahren;
Der Opfer nie dem Götzendienst geschlachtet,
Und nie gefröhnt dem weltlich-eitlen Brauch,
Verkannt, verhöhnt, der Schmerzen nie geachtet:
Der irrend zwar und träumend oft den Rauch
Für Flamme hielt, doch mutig beim Erwachen
Das Rechte nur verfocht: — bist du das auch?“
Und er mit wildem, kreischend-lautem Lachen;
„Der du dich rühmst zu sein, der bin ich nicht.
Gar anders ist's bestellt um meine Sachen.
Ich bin ein feiger, lügenhafter Wicht,
Ein Heuchler mir und andern, tief im Herzen
Nur Eigennutz, und Trug im Angesicht.
Verkannter Edler du mit deinen Schmerzen,
Wer kennt sich nun? wer gab das rechte Zeichen?
Wer soll, ich oder du, sein Selbst verscherzen?
Tritt her, so du es wagst, ich will dir weichen!“
Drauf mit Entsetzen ich zu jenem Graus:
„Du bist es, bleib und laß hinweg mich schleichen!“ —
Und schlich zu weinen, in die Nacht hinaus.

Die bittere, moralische Selbsterkenntnis giebt hier dem ganzen Spuk einen überraschend bedeutungsvollen Sinn.

In Folge seiner zwiefachen Nationalität, besonders durch den tiefen Riß zwischen dem Lande seiner Geburt und seinem Adoptivvaterland, erlitt Chamisso in seiner Jugend viel Herzeleid. In einem seiner Briefe an Varnhagen vom 1. Dezember 1805 heißt es: „Kein Volk, kein Vaterland, einzeln müssen wir's treiben! schreibst du — Siehe, das hast du mir aus dem Herzen ins Ohr geschrieen, daß ich erschrak und mir die Thränen, die rollenden, von den Wangen wischte. — O das muß in allen, allen meinen Briefen schon gesteckt haben.“

Als Napoleon im Jahre 1806, während er den Krieg mit Preußen begann, einen Befehl erließ, der jeden Franzosen, welcher in den Reihen der Feinde diente, im Falle der Gefangennahme mit Stellung vor ein Kriegsgericht und mit Erschießung nach 24 Stunden bedrohte, sah sich Chamisso, der vergebens um seinen Abschied eingekommen war, mit einem ehrlosen Tode bedroht.

Im folgenden Jahre besuchte er Frankreich, aber es fesselte

ihn nichts in Paris. „Wo ich auch bin“, klagt er, „entbehre ich des Vaterlandes, Boden und Menschen sind mir fremd, drum muß ich mich immer sehnen.“ Er war einer der fähigsten und tapfersten deutschen Offiziere — sein Verfahren bei Uebergabe der Festung Hameln an die Franzosen beweist das — doch wünschte er als geborener Franzose und Bewunderer Napoleons nicht am Kriege gegen Frankreich und den Kaiser teilzunehmen.

Als Chamisso seinen Abschied empfangen hatte, hielt er sich einige Zeit am Hofe der Frau von Staël auf und lernte dort deren interessanten Kreis kennen. Preußens Kriegserklärung im Jahre 1813 setzte ihn auf die härteste Probe. Sein Herz war geteilt, er wünschte den Fall Napoleons, weil er die Despotie verabscheute, aber er empfand gleichzeitig jede Schmach, welche den aus Rußland heimkehrenden Franzosen widerfuhr, sowie jede Verhöhnung des Kaisers, als ob sie ihn selbst träfe. Und dies so natürliche Gefühl ward nicht einmal von seiner deutschen Umgebung geschont. In seiner Verzweiflung rief er oft aus: „Nein, die Zeit hat kein Schwert für mich.“ „Thun und lassen,“ sagt er in einem Brief vom Mai 1813, „war für mich gleich schmerzlich.“

Aus dieser Stimmung ging „Peter Schlemihl“ sein poetisches Hauptwerk hervor. Die Weltbegebenheiten welche ihn aufrieben, befruchteten ihn zugleich dichterisch, und so wurde der Sommer des Jahres 1813 zum Wendepunkt in seinem Leben. Er war ja der Mann ohne Vaterland — „ich hatte kein Vaterland mehr oder noch kein Vaterland,“ sagt er selbst — und so dichtet er das Märchen vom Mann ohne Schatten. Der Schatten ist trotz seines Nichts, gleich dem Vaterland, der Heimat, eins der Naturgüter des Menschen, ein Besitz, der ihm von Geburt an zukommt und gleichsam mit ihm verwachsen ist. Unter gewöhnlichen Verhältnissen wird das Vaterland als ein so natürlicher Besitz aufgefaßt, daß es kaum für ein besonderes Gut angesehen wird; es wird, etwa wie der Schatten, als etwas, das man naturgemäß besitzt, betrachtet. Seine ganze Wehmut, seines Lebens größtes Leid hat Chamisso in dieser kühn erfundenen Fabel niedergelegt. Und merkwürdig genug, er hat

hier nicht nur das Beste seines bisherigen Lebens in einem dichterischen Sinnbilde gegeben, sondern er hat auch, seine Zukunft voraus ahnend, seine Reise um die Welt, seine naturwissenschaftliche Thätigkeit, angedeutet. Nachdem Schlemihl den Versuchungen des Teufels entschlüpft ist, gelangt er durch Zufall in den Besitz von Siebenmeilenstiefeln, die ihn zu allen Ländern der Welt bringen und ihn befähigen, sein Lieblingsstudium mit ganzer Kraft zu treiben. Schlemihl sagt selbst: „Klar stand plötzlich meine Zukunft vor meiner Seele. Durch frühe Schuld von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen, ward ich zum Ersatz an die Natur, die ich stets geliebt, gewiesen, die Erde war mir zu einem reichen Garten gegeben, das Studium zur Richtung und Kraft meines Lebens, zu ihrem Ziele die Wissenschaft.

Durch die Ursprünglichkeit der Erfindung, wie durch die eigentümliche Klarheit der Formen, ein Zug, der durch alle Schöpfungen Chamissos geht und sein geistiges Erbe als Franzose zu sein scheint, hatte dies Märchen einen außerordentlichen Erfolg und wurde fast in alle Sprachen übersetzt. Zehn Jahre nach seinem ersten Erscheinen wurden die Modelampen, welche keinen Schatten warfen, noch Lampen à la Schlemihl genannt.

Man begreift, daß Chamissos Lorbeeren Hoffmann nicht schlafen ließen. In der hübschen kleinen „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“ läßt der Held sein Spiegelbild in Italien bei der verlockenden Giulietta bleiben, die ihn bezaubert hat, und kehrt ohne dasselbe zu seiner Frau zurück. Als sein kleiner Sohn eines Tages plötzlich entdeckt, daß der Vater kein Spiegelbild hat, läßt das Kind den Spiegel, den es in der Hand hält, zur Erde fallen und läuft weinend zum Zimmer hinaus. Bald darauf tritt die Mutter herein, Staunen und Schreck in den Mienen. „„Was hat mir der Rasmus von dir erzählt!““ sprach sie. „Daß ich kein Spiegelbild hätte, nicht wahr, mein Liebchen?“ fiel Spikher mit erzwungenem Lächeln ein, und bemühte sich zu beweisen, daß es zwar unsinnig sei, zu glauben, man könne überhaupt sein Spiegelbild verlieren, im Ganzen sei aber nicht viel daran verloren, da jedes Spiegelbild doch nur eine Illusion sei, Selbstbetrachtung

zur Eitelkeit führe, und noch dazu ein solches Bild das eigene Ich spalte in Wahrheit und Traum."

Man sieht, das Spiegelkabinett ist hier so weit entwickelt, daß die Spiegelbilder sich auf eigene Hand bewegen und sich nicht mehr nach dem Original richten.

Dies ist sehr ergötzlich, sehr originell und phantastisch; da es einem Jeden freisteht, welchen Wert er will, dem Schatten oder dem Spiegelbilde unterzuschieben, kann es sogar recht tiefsinnig genannt werden. Auch will ich kein Urteil sprechen, sondern charakterisieren.

Indem die Romantik mit innerer Notwendigkeit die Kunstform auflöst; indem Hoffmann die Teile seines Werkes bunt durch einander wirrt, so daß die Vorderseite des Blattes eine Geschichte, die Rückseite des Blattes eine ganz andere enthält; indem Tieck Dramen in der Kugelschachtelungs-Theorie fabriziert, um nicht ernsthaft auf die Leser zu wirken; und indem Kierkegaard bei seiner Produktion nach chinesischem Schachtelmuster einen Verfasser in den andern steckt, kraft der Theorie, daß die Wahrheit sich nicht anders als indirekt mitteilen lasse, eine Theorie, die er selbst schließlich mit Füßen tritt, — ist der künstlerische Standpunkt der Romantik dem der Antike schnurgerade entgegengesetzt. Und indem die Romantik metaphysisch-sentimental die Persönlichkeit über mehrere auf einander folgende Geschlechter ausreckt und dieselbe vor ihrer Geburt und nach ihrem Tode leben läßt; indem sie um eine schauerliche Wirkung zu erreichen, den Menschen zerspaltet und ihn sich selbst in der Thür begegnen läßt, indem sie ihn als einen Träumer bei helllichtem Tage, als einen Halluzinierten und Wahnwitzigen schildert; indem sie humoristisch ihm die Eigenschaften anderer Menschen beilegt und ihn seiner eigenen beraubt, phantastisch bald einen Schatten, bald ein Spiegelbild von ihm ablöst, hat ihre phantastische Reflexion, ihre reflektierende Phantastik auch psychologisch den dem antiken schnurgerade entgegengesetzten Standpunkt eingenommen; denn in der antiken Zeit waren das Kunstwerk und die Persönlichkeit aus einem Gusse. Darin ist dies Streben konsequent — als Gegenpol der Klassizität, als Romantik.

Aber ist der Mensch nun auch mannigfaltig aus Naturnotwendigkeit, und von der Natur aus gespalten und geteilt, so ist er doch als gesunde lebenskräftige Persönlichkeit eins. Streben, Wille, Entschluß machen den Menschen zu einem Ganzen. Ist der Mensch auch als Naturerzeugnis nur eine Gruppe, welche durch Assoziationen mehr oder minder kräftig zusammengehalten wird, so ist der Mensch als Geist eine Individualität, und im Willen sammeln sich alle Elemente des Geistes und laufen darin aus, wie in die Schneide eines Schwertes. Die Romantik hat also den Menschen nur von seiner Naturseite und Nachtseite mit Genialität geschildert und begriffen. Zur Sammlung, Einheit und Freiheit ist sie so wenig auf diesem, wie auf irgend einem anderen Punkte gelangt.

11.

Das romantische Gemüt. Novalis und Shelley.

Derjenige, welcher auf der Reise ein Bergwerk besucht, läßt sich von einem Manne mit einer Laterne in einen unterirdischen Schacht hinab winden und sieht sich dann beim unsichern Schein des Lämpchens in der Grube um. Zu einer ähnlichen Fahrt möchte ich den Leser einladen, wenn er sich meiner Führung und meiner Fackel anvertrauen will. Der Schacht in den wir hinab steigen wollen, ist das deutsche Gemüt, eine Grube so tief und dunkel, so eigentümlich, so reich an edlem Metall und Schlacken, wie kaum eine andere. Wir werden wahrnehmen, welchen Charakter dies Gemüt zur Zeit der Romantiker erhält, und welche Form und Beschaffenheit es bei demjenigen der Romantiker annimmt, welcher vor allen der Dichter des Gemüts ist — bei Novalis.

Was der Deutsche unter Gemüt versteht, läßt sich in keiner anderen Sprache direkt wiedergeben. Das Gemüt ist die Domäne des Deutschen. Es ist der innere Herd, der innere Schmelztiegel. In den berühmten Worten in „Wanderers Sturmlied“:

Innre Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!

Glüh entgegen
Phöb-Apollon,
Kalt wird sonst
Sein Fürstenblick
Ueber Dich vorübergleiten —

in diesen Worten hat Goethe das Gemüt und dessen Bedeutung für das Leben des Dichters geschildert. Bei dem, welcher „Gemüt“ besitzt, nimmt alles die Richtung nach innen, das Gemüt ist die Zentripetalkraft des Geisteslebens. Innigkeit wird ein Adelsbrief für den, welcher das Gemüt für das Höchste im Menschenleben hält. Wie die Romantiker bei allem ins Extrem gehen, so auch in der Auffassung des Gemütes. Alles, was im Gemüte brütend und geheimnisvoll, dunkel und unaufgeklärt ist, zerren sie auf Kosten des einfach Seelenvollen hervor. Goethe ist ihnen der Dichter vor allen, nicht wegen seiner plastischen Kraft, sondern wegen des Stimmungsvollen, Dämonisch-Mystischen, das Gestalten wie den Harfenspieler und Mignon umschwebt, wegen der fruchtbaren Stimmungsinnigkeit seiner kleinen Gedichte. Lessing und Schiller sind dagegen keine Dichter und werden mit Spott und bissiger Kritik verfolgt, weil diese hellen Köpfe mit scharfer Energie eine nach außen gewandte Richtung verfolgen. Denn Begeisterung, Seelenstärke und derlei Eigenschaften sind nicht Gemüt. Das Gemüt bleibt zu Hause, wenn die Begeisterung das Schwert zückt und auf ihre Fahrten hinaus zieht. Der größte Dichter ist der, welcher das reichste Gemüt hat.

Die Veränderung, welche jetzt bei den Romantikern mit dem Gemüte vorgeht, ist die, daß die Goethe'sche Seelenwärme zur Hitze wird, den Koch- oder Siedepunkt erreicht, und in ihrer Glut alle festen Formen, Gestalten und Gedanken verzehrt. Der Dichter setzt seine Ehre in das heißeste, das leidenschaftlichste Gefühl, von welchem er innerlich entbrannt ist. Novalis setzt immer sein ganzes Wesen ein. Das tiefste, das rücksichtsloseste Gefühl ist sein Prinzip.

Friedrich von Hardenberg wurde im Mai des Jahres 1772 in Wiederstedt in der Grafschaft Mansfeld als Sohn einer altadeligen Familie geboren. Sein Vater, eine kräftige feurige Natur, hatte sich, 31 Jahre alt, nach einem „sehr welt-

lichen Leben", durch den Tod seiner ersten Frau erschüttert, zum Glauben der englischen Methodisten bekehrt, und wurde später von den Herrnhutern religiös beeinflußt, besonders vom Grafen Zinzendorf. In seiner zweiten Ehe herrschte der Wille seines älteren Bruders, eines ausgeprägt pietistisch und legitimistisch gesinnten, nur mittelmäßig begabten Aristokraten, unumschränkt. Seine strengen Grundsätze gestatteten seiner Familie nicht den geringsten gesellschaftlichen Verkehr; die Kinder mußten ihre kindlichen und jugendlichen Vergnügungen auf das sorgfältigste verbergen. 1787 wurde Novalis' Vater als Salinendirektor in der kleinen Stadt Weißenfels angestellt.

Der Eintritt in diese Familie machte noch 1799 einen tiefen Eindruck auf Tieck. Köpke sagt: „Ein ernstes, stilles Leben, eine prunklose, aber wahre Frömmigkeit herrschte hier. Die Familie war der Lehre der Herrnhuter zugethan und lebte und wirkte in diesem Sinne. Der alte Hardenberg, früher ein rüstiger Soldat, eine hohe ehrwürdige Natur, stand wie ein Patriarch in der Mitte talentvoller Söhne und lieblicher Töchter. Neuerung und Aufklärung waren ihm in jeder Form verhaßt; die alte verkannte Zeit liebte und lobte er, und wenn die Gelegenheit es bot, konnte er derb und rückhaltslos seine Ansichten aussprechen, oder in plötzlichem Jähzorn auflodern."

Hier eine Szene aus dem häuslichen Leben dieser Familie: Einst hörte Tieck den alten Herrn im Nebenzimmer in nicht eben glimpflicher Weise schelten und zürnen. „Was ist vorgefallen?" fragte er besorgt einen eben eintretenden Bedienten. „Nichts," erwiderte dieser trocken, „der Herr hält Religionsstunde." Der alte Hardenberg pflegte Andachtsübungen zu leiten, und auch die jüngeren Kinder in Dingen des Glaubens zu prüfen, wobei es mitunter stürmisch herging.

Aus diesem Heim ging Novalis hervor. Er war ein träumerisches, sehr schwächliches Kind, ein aufgeweckter, ehrgeiziger Knabe. 1791 begann er in Jena, zur Glanzzeit der Universität, Jurisprudenz zu studieren; Männer wie Reinhold, Fichte und Schiller wurden seine Lehrer. Besonders erweckend für Novalis waren Schillers Vorlesungen. Schiller wurde

für ihn „das vollendete Muster reiner Humanität." Auch mit Fichte wurde er näher bekannt, und er nannte ihn begeistert „den Gesetzerfinder des neuen Weltsystems." Zu jener Zeit konnte man in dem jungen Hardenberg allerdings noch nicht den zukünftigen Verherrlicher des Obskurantismus ahnen!

In dieser ersten Jugendzeit sehen wir ihn in leidenschaftlichen Grübeleien über sein eigenes Ich verfallen und schwankend in all seinen Plänen. Bald will er mit größtem Eifer seine Studien betreiben, bald alle wissenschaftlichen Beschäftigungen aufgeben, um Soldat zu werden. So wunderlich es auch klingt, so sind in diesem Zeitraum jene Freiheitsmänner, welche entschiedene Apostel des Nützlichkeits-Evangeliums waren, die Vorbilder, welche er preist. Seinem Bruder schreibt er: „Kaufe Dir Franklins Jugendjahre und laß dies Buch und seinen Genius Deine Begleiter sein." Etwas jugendlicher Leichtsinn macht sich in dieser Periode bei ihm bemerkbar; er gerät hin und wieder in Verlegenheit durch Schuldenmachen; antwortet aber gleichzeitig dem Vater in überlegener Weise, wenn derselbe diese Jugendthorheiten zu ernst nehmen will.

Beim Ausbruch der französischen Revolution, welche naturgemäß sowohl den Vater wie den Onkel in äußerste Erbitterung versetzte, sehen wir Friedrich mit seinem um ein paar Jahre älteren Bruder lebhaft für die Revolution und ihre Ideen Partei nehmen.

Da Friedrich die kleinlichen Verhältnisse in Sachsen abschreckten, so erklärte sich sein Verwandter, der damalige Minister und spätere Staatskanzler von Hardenberg bereit, ihm in Preußen eine Anstellung zu verschaffen. Dieser Plan scheiterte an des Vaters Bedenken, den Sohn in das Haus des liberalen Berliner Vetters zu geben. So wurde Friedrich zur praktischen Ausbildung und um sich zunächst mit den kursächsischen Rechts- und Verwaltungsverhältnissen vertraut zu machen, nach Tennstedt bei Erfurt zu dem vortrefflichen Kreishauptmann Just gesandt.

Novalis' erster Freund unter den Romantikern war Friedrich Schlegel, den er schon auf der Universität kennen lernte. Die Freunde besaßen manche Berührungspunkte, und Novalis

stand von Anfang an ganz unter Schlegels Einfluß. In einem Brief an Schlegel aus seinem 25. Jahre heißt es: „Für mich bist Du der Oberpriester von Eleusis gewesen. Ich habe durch Dich Himmel und Hölle kennen gelernt, durch Dich von dem Baume des Erkenntnisses gekostet.“ Der junge Hardenberg zeigt sich politisch ganz vorurteilsfrei, er ist von Schlegels Wirt wegen dessen „ehrlichen Republikanismus“ eingenommen, und scherzt darüber, daß Schlegel gleichwohl „als Rigorist,“ seine und des Wirtes Loyalität gegen das Fürstenhaus übel vermerkt habe. Er schätzt Friedrich Schlegel als Kritiker sehr hoch, bewundert die Feinheit seines kritischen Netzes, durch dessen Maschen auch kein noch so kleiner Fisch schlüpfen könne, und nennt ihn sogar den dephlogistisirten Lessing.“

Als Schlegel Hardenberg 1797 in seiner Heimat besuchte, fand er den Freund völlig gebrochen. Novalis hatte eine heftige, sein ganzes Wesen erfüllende Liebe zu einem ganz jungen Mädchen, Sophie von Kühn, gehegt, und jetzt hatte der Tod ihn der Geliebten beraubt. Er verzweifelte, und unter den Selbstmordgelüsten und Todesgedanken, welche dieser Verlust in seiner Seele erzeugte, schrieb er seine „Hymnen an die Nacht.“

Das Uebermaß von Verzweiflung, dem er sich ergab, nebst dem barocken Umstande, daß Sophie nur 12 Jahre alt war, als er sich in sie verliebte, so daß seine Liebe zu ihr in die Zeit von ihrem 12. bis 15. Jahre fällt, scheinen für das Krankhafte und Unnatürliche in Novalis' Anlage zu sprechen. Und dazu kommt noch, daß wir ihn ein Jahr nachher wieder verlobt finden, diesmal mit einer Tochter des Berghauptmanns von Charpentier. Gewiß steht, wie La Rochefoucauld sagt, die Stärke unserer Leidenschaften in keinem Verhältnis zu ihrer Dauer, aber recht seltsam ist es doch, sich so plötzlich mit einer Anderen zu trösten, wenn man sich ein Jahr hindurch mit dem Gedanken an den Tod wie mit seiner einzigen Freude und Wollust beschäftigt und gesprochen hat, als umschlösse das Grab unser Eins und Alles. Nicht einmal die klägliche Ausflucht fehlt, daß Julie ihm als die wiedergeborene Sophie erscheine, was die Präexistenztheorie der Romantiker allerdings

nahe legen mochte. Hier, wie sonst in Hardenbergs Leben, ist in indessen das scheinbar Unnatürliche ein leicht verständliches Erzeugnis der Verhältnisse: Sophie von Kühn scheint wie Auguste Böhmer ein in der Entwickelung ihren Jahren weit vorausgeschrittenes Kind gewesen zu sein. Sie trat dem 23-jährigen Jüngling zugleich mit dem Reiz des Kindes und der Jungfrau entgegen; ihre Züge waren edel, die tiefen dunklen Augen schienen mit ihrem großen Blick eine Welt zu fassen. Auch Andere, die sie mit ruhigem Blute betrachteten, nannten sie „ein himmlisches Geschöpf“; ihr Lockenkopf schien über der zarten Gestalt zu schweben.

Da das Kühnsche Heim in grellem Gegensatz zum Hardenbergschen stand, so mußte naturgemäß diese liebenswürdige, heitere Familie bezaubernd auf ihn, wie später auf seinen älteren Bruder wirken. So wurde Sophie, die ihm vielleicht bei längerem Zusammenleben als zu weltlich oder zu unbedeutend erschienen wäre, seine Muse, seine Beatrice, sein Ideal. Als dann fast gleichzeitig mit ihr sein Bruder Erasmus, mit dem er in herzlicher Freundschaft verbunden war, von der Schwindsucht hinweggerafft wurde, war es natürlich genug, daß das Leben allen Reiz für ihn verloren hatte. Der Tod erschien ihm nicht nur als Erlösung, sondern mit seiner mystischen Veranlagung sprach er auch von ihm als von einem „freiwilligen Opfer.“ In sein Tagebuch schrieb er damals: „Mein Tod soll Beweis meines Gefühls für das Höchste sein; echte Aufopferung, nicht Flucht und Notmittel.“

Unter dieser Krise begann er sich dem positiven Christentum zu nähern. Er huldigte keinem bestimmten Bekenntnisse, geschweige einem Buchstabenglauben, aber sein heidnisches Sehnen nach dem Tode nahm eine christliche Färbung an. Noch schien von ihm gelten zu können, was Schlegel — sogar ein Jahr später — ihm schrieb: „Vielleicht hast Du noch die Wahl, mein Freund, entweder der letzte Christ, der Brutus der alten Religion, oder der Christus des neuen Evangeliums zu sein.“ Kurz darauf war die Entscheidung getroffen.

Noch im Dezember 1798 fühlt er sich seinem bibelfesten Freunde Just gegenüber nur als Apostel der reinen Inner-

ich keit. Er hängt nicht wie dieser „mit kindlichem Sinn an den unwandelbaren Chiffern einer geheimnisvollen Urkunde, er kehrt sich weniger an den Buchstaben und ist geneigter, sich seinen eigenen Weg zur Urwelt zu bahnen; er sieht in der Lehre des Christentums eine sinnbildliche Vorzeichnung einer allgemeinen Weltreligion. „Sie werden," schreibt er an Just, „das vorzüglichste Element meiner Existenz, die Phantasie, in der Bildung dieser Religionsansicht nicht verkennen." Er bezeichnet mit anderen Worten mit voller Bestimmtheit die Phantasie als die Quelle seiner religiösen Entwickelung.

Im selben Jahre (1798) sandte er Wilhelm Schlegel für das Athenäum einige Bruchstücke mit der Bitte, den Verfasser als Novalis zu bezeichnen, „welcher Name ein alter Geschlechtsname von mir ist, und nicht ganz unpassend."

Als Tieck im Sommer 1799 zum Besuch nach Jena kam, traf er zum ersten Male mit Novalis zusammen. Wilhelm Schlegel vermittelte die Bekanntschaft, welche sich bald zu schwärmerischer Freundschaft gestaltete. In bewegten Gesprächen verbrachten sie den ersten Abend; sie erschlossen einander die Herzen und tranken Brüderschaft. Um Mitternacht traten sie hinaus in die Sommernacht. Der Vollmond, sagt Köpke, ruhte magisch und glanzvoll auf den Höhen um Jena. Gegen Morgen begleiteten sie Novalis nach Hause. Tieck hat im „Phantasus" diesem Abend ein Erinnerungsmal gesetzt. Tiecks Einwirkung, welche von jetzt an beginnt, veranlaßte Novalis zur Abfassung seines Hauptwerkes, des „Heinrich von Ofterdingen." Während der Arbeit an demselben raffte die Schwindsucht ihn hinweg. Zwei Jahre nach dieser Begegnung mit Tieck und Schlegel starb er. Er wurde nur 29 Jahre alt; dieser frühe Tod, im Verein mit seiner großen Originalität und seltenen Schönheit, hat einen poetischen Schimmer über seine Gestalt gelegt. Er, der Johannes der neuen Richtung, glich auch in seiner äußeren Erscheinung einem Johannes. Seine Stirn war fast durchsichtig, seine braunen Augen funkelten von einem ungewöhnlichen Glanze. In den drei letzten Jahren seines Lebens sah man ihm an, daß ihm ein früher Tod bestimmt war.

Novalis war siebzehn Jahre alt, als die französische Revolution ausbrach. Sollte man kurz die Idee dieser großen Bewegung bezeichnen, so ist es die, alles nur Traditionelle umzustürzen, und durch einen Bruch mit allem Geschichtlichen das ganze Menschendasein auf der reinen Vernunft zu begründen. Die Denker und Helden der Revolution lassen, so zu sagen, die ganze äußere Welt in der Vernunft untergehen, um sie sich aus der Vernunft wieder erheben zu lassen. Obwohl Novalis taub für jeden politischen und sozialen Ruf der Zeit, obwohl er blind ist für alle Fortschrittsbewegungen des Zeitalters, obwohl er in der unheimlichsten und widerwärtigsten Reaktion endigt, ist er dennoch von seiner Zeit ergriffen, ist, ohne es zu wissen, durch und durch von ihrem Geiste bestimmt. Zwischen ihm, dem stillen, in sich gekehrten, kurfürstlich-loyalen Assessor und jenen armen Barfüßlern, welche, die Marseillaise singend und die Trikolore schwingend, von Paris an die Grenze, eilten ist die Grundähnlichkeit vorhanden, daß sowohl er wie sie die ganze äußere Welt in einer inneren Welt zu Grunde gehen lassen wollen. Nur ist diese innere Welt für sie die Vernunft, für ihn das Gemüt, — für sie die Vernunft mit ihren Forderungen und Formeln: „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, für ihn das Gemüt mit seiner nächtlich dunkeln, wunderbaren Welt, in welchem er Alles schmelzt, um auf dem Boden des Kessels als Niederschlag, als das Gold des Gemütes: Nacht, Krankheit, Mystik, und Wollust zu finden.*)

So gehört er seiner Zeit an, selbst bei der leidenschaftlichsten Polemik gegen seine Zeit und ihre Ideen. So steht er in porlarstem Gegensatze zu allen hellen und schönen Ideen der Zeit, von deren Geist er wider seinen Willen gefesselt ist.

Was bei Fichte und bei den Revolutionsmännern das klare, Alles beherrschende und Alles umfassende S e l b s t b e w u ß t s e i n ist, das ist bei ihm das Alles verschlingende S e l b s t g e f ü h l, das sich zur Wollust steigert; denn die neue Zeit geht ihm so zu Herzen, daß sie wie in alle seine Nerven verwachsen ist, und er sie mit wollüstiger Spannung empfindet.

---

*) A R u g e, Gesammelte Schriften. Bd. I, S. 247 ff.

Was bei ihnen die abstrakte, Alles von vorn beginnende Freiheit ist, das ist bei ihm die willkürliche, Alles verflüchtigende Phantastik, welche die Natur und die Geschichte in Symbole und Mythen auflöst, um mit allem von außen Gegebenen frei umspringen und frei in der Selbstempfindung schwelgen zu können. „Gleich stark," sagt Arnold Ruge, „treten bei Novalis die Mystik, diese theoretische Wollust, und die Wollust, diese praktische Mystik, hervor."

Novalis ist sich sehr wohl bewußt, daß seine hektische Einbildungskraft trotz all' ihrer vorgeblichen Geistigkeit um die Wollust kreist. In einem Briefe an Karoline Schlegel über die „Lucinde" sagt er: „Ich weiß, daß die Phantasie das Unsittlichste, das geistig Tierischste am liebsten mag; indes weiß ich auch, wie sehr alle Phantasie wie ein Traum ist, der die Nacht, die Sinnlosigkeit und die Einsamkeit liebt." Er hat von der Phantasie im allgemeinen ausgesprochen, was von der seinen galt.

Tieck sprach mit Begeisterung von der Musik, die uns das Gefühl selber fühlen lehre. Novalis liefert den Kommentar zu diesen Worten. Er, dessen Prinzip das rücksichtslose Gefühl ist, will sich selbst fühlen, und macht kein Hehl daraus, daß er diesen Selbstgenuß sucht. Deshalb ist die Krankheit ihm lieber, als die Gesundheit. Denn der Kranke fühlt beständig seinen Körper, während der Gesunde nicht auf denselben achtet. Pascal und nach ihm Kierkegaard haben sich damit begnügt, die Krankheit als den natürlichen Zustand des Christen zu bezeichnen, Novalis geht viel weiter. Die Krankheit ist ihm das höchste, das einzig wahre Leben: „Leben ist eine Krankheit des Geistes." Weshalb? Weil der Weltgeist nur in lebenden Individuen sich selbst fühlt und empfindet. Und wie Novalis die Krankheit preist, so preist er die Wollust. Weshalb? Weil die Wollust nichts anderes ist, als ein exaltiertes, krankhaftes Selbstgefühl und ein unentschiedener Kampf zwischen Lust und Schmerz. „In dem Augenblicke," sagt er, „in welchem der Mensch die Krankheit oder den Schmerz zu lieben anfinge, läge vielleicht die reizendste Wollust in seinen Armen, die höchste positive Lust durchdränge

ihn .... Fängt nicht überall das Beste mit Krankheit an? Halbe Krankheit ist Uebel. Ganze Krankheit ist Lust, und zwar höhere." So spricht Novalis auch von einer mystischen Kraft, „welche die Kraft der Lust und Unlust zu sein scheint, deren begeisternde Wirkungen wir so ausgezeichnet in den wollüstigen Empfindungen zu bemerken glauben."

Diesem wollüstigen Krankheitsgefühl bei Novalis entspricht im Pietismus das Sündenbewußtsein, die geistige Krankheit, die zugleich eine Wollust ist. Von diesem Zusammenhange hat Novalis das klarste Bewußtsein. Er sagt: „Die christliche Religion ist die eigentliche Religion der Wollust. Die Sünde ist der größte Reiz für die Liebe der Gottheit; je sündiger der Mensch sich fühlt, desto christlicher ist er. Unbedingte Vereinigung mit der Gottheit ist der Zweck der Sünde und der Liebe." Und an einer anderen Stelle: Es ist wunderbar genug, daß nicht längst die Assoziation von Wollust, Religion und Grausamkeit die Menschen aufmerksam auf ihre innige Verwandtschaft und gemeinschaftliche Tendenz gemacht hat."

Und wie Novalis die Krankheit der Gesundheit vorzieht, so zieht er bei Weitem die Nacht dem Tage mit seinem „frechen Lichte" vor.

Der Haß gegen den Tag und das Tageslicht findet sich durchgehends bei den Romantikern. Ich deutete schon bei „William Lovell" darauf hin. Novalis geht nur noch weiter auf diesem Wege in seinen berühmten „Hymnen an die Nacht." Daß er die Nacht liebt, ist leicht zu verstehen. Da die Nacht dem Ich die umgebende Welt verbirgt, treibt sie das Ich gleichsam in sich selbst hinein. Das Selbstgefühl und das Nachtgefühl sind daher eins und dasselbe. Und die Wollust des Nachtgefühls ist die Stimmung des Grauens: zuerst eine Angstempfindung, weil es dem Menschen im Dunkeln zu Mute ist, als verlöre er sich selbst, da Alles um ihn her verschwindet, dann ein krankhaft behagliches Schaudern, weil das Selbstgefühl aus dieser Angst stärker empor taucht.*)

In einem seiner Fragmente nennt Novalis den Tod eine

*) A. Ruge, Ges. Schriften. Bd. I, S. 264 ff.

Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien, und fügt das Distichon hinzu:

Ist es nicht klug, für die Nacht ein geselliges Lager zu suchen?
Darum ist klüglich gesinnt, wer auch Entschlummerte liebt.

Und so tief ist diese Denkweise in der romantischen Lebensanschauung begründet, daß in Werners Drama „Die Kreuzesbrüder“ der Held kurz vor seinem Tode auf dem Scheiterhaufen sagt:

Den Neid verzeih' ich,
Die Trauer nicht. — O, unaussprechlich schwelg' ich
In der Verwandlung Wonn', in dem Gefühl
Des schönen Opfertodes! — O, mein Bruder!
Nicht wahr? es kommt die Zeit, wo alle Menschen
Den Tod erkennen — freudig ihn umarmen.
Und fühlen werden, daß dies Leben nur
Der Liebe Ahnung ist, der Tod ihr Brautkuß,
Und sie, die mit der Inbrunst eines Gatten,
Im Brautgemach, uns vom Gewand entkleidet —
Verwesung, Gluterguß der Liebe ist!

Leben und Tod sind für Novalis nur „relative Begriffe.“ Die Toten sind halbwegs lebend, die Lebenden halbwegs tot. Erst durch diese Anschauung erhält das Dasein für ihn seine rechte Würze. Es heißt in der ersten Hymne an die Nacht; „Abwärts wend' ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. Fernab liegt die Welt, in eine tiefe Gruft versenkt: wüst und einsam ist ihre Stelle. In den Seiten der Brust weht tiefe Wehmut .... Hast auch Du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? ... Köstlicher Balsam träuft aus Deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebst Du empor .... Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun! wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied .... Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehen sie, als die blässesten jener zahllosen Heere; unbedürftig des Lichts durchschauen sie die Tiefen eines liebenden Gemütes, was einen höheren Raum mit unsäglicher Wollust füllt. Preis der Weltkönigin, der

hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe! Sie sendet mir dich, zarte Geliebte, liebliche Sonne der Nacht. Nun wach' ich, denn ich bin Dein und Mein: du hast die Nacht mir zum Leben verkündet, mich zum Menschen gemacht. Zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich vermische, und dann ewig die Brautnacht währe."

Man fühlt das Verlangen des von Schwindsucht Verzehrten in diesem hektischen Ergusse. So heißt es auch in der „Lucinde": „O ewige Sehnsucht! Doch endlich wird des Tages fruchtloses Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen, und eine große Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen." In dem Gedanken an eine nicht momentane, sondern ewige Umarmung begegnen sich die beiden romantischen Nachtschwärmer.

In dieser Begeisterung für die Nacht liegt der Keim zur religiösen Mystik. Wie früher bei Jung Stilling, schlägt später bei Justinus Kerner die Mystik in Aberglauben und Gespensterspuk um. In einzelnen Schriften der späteren Romantiker, wie z. B. in Achim von Arnim's: „Die schöne Isabella von Aegypten", sind die Hälfte der auftretenden Personen Gespenster. Bei Clemens Brentano wird die Mystik, selbst wo er seinen Höhepunkt erreicht, das Grundelement, welches seine ganze Kunstform durchdringt und seinen Schilderungen Reiz und Farbe giebt.

Die Mystik bezeichnet Novalis selbst als „ein wollüstiges Wesen". Um diesen Ausdruck recht zu verstehen, muß man seine Hymnen studieren: „Unverbrennlich steht das Kreuz, eine Siegesfahne unseres Geschlechts.

Hinüber wall' ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig' Zeiten,
So bin ich los,
Und liege trunken
Der Lieb' im Schoß."

Noch deutlicher tritt die Ekstase, die ekstatische Leidenschaft des sinnlichen Ichs, in jener Abendmahls-Hymne hervor, welche sich als Nr. VII unter den „Geistlichen Liedern" findet:

Wenige wissen
Das Geheimnis der Liebe,
Fühlen Unersättlichkeit
Und ewigen Durst.
Des Abendmahls
Göttliche Bedeutung
Ist den irdischen Sinnen Rätsel;
Aber wer jemals
Von heißen, geliebten Lippen
Atem des Lebens sog,
Wem heilige Glut
In zitternden Wellen das Herz schmolz,
Wem das Auge aufging,
Daß er des Himmels
Unergründliche Tiefe maß,
Wird essen von seinem Leibe
Und trinken von seinem Blute
Ewiglich.
Wer hat des irdischen Leibes
Hohen Sinn erraten?
Wer kann sagen,
Daß er das Blut versteht?
Einst ist Alles Leib —
Ein Leib,
In himmlischem Blute
Schwimmt das selige Paar.
O! daß das Weltmeer
Schon errötete,
Und in duftiges Fleisch
Aufquölle der Fels!
Nie endet das süße Mahl,
Nie sättigt die Liebe sich;
Nicht innig, nicht eigen genug
Kann sie haben den Geliebten.
Von immer zärteren Lippen
Verwandelt wird das Genossene
Inniglicher und näher.
Heißere Wollust
Durchbebt die Seele,
Durstiger und durstiger
Wird das Herz:

Und so währet der Liebe Genuß
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Hätten die Nüchternen
Einmal gekostet,
Alles verließen sie,
Und setzten sich zu uns
An den Tisch der Sehnsucht,
Der nie leer wird.
Sie erkännten der Liebe
Unendliche Fülle,
Und priesen die Nahrung
Von Leib und Blut.

Hier haben wir ein glänzendes Exempel vom Wesen und Charakter der Mystik. Sie behält alle religiösen Formen aber sie fühlt durch und durch ihren Inhalt; sie redet dieselbe Sprache wie die Orthodoxie und übersetzt für sich selbst diese tote Sprache, vertauscht sie mit einer lebendigen. Hierin liegt der Grund ihrer großen Bedeutung im Mittelalter gegenüber der steifen, äußerlichen Scholastik, welche sie in ihrer Glut verzehrte. Und so wurde sie die Vorläuferin der Reformation. Der Mystiker bedarf keines äußerlichen Dogmas; in seiner frommen Verzückung ist er sein eigener Priester. Aber da alle Tendenzen seiner Seele nach innen gehen, vernichtet er eben so wenig irgend ein äußerliches Dogma, und endet damit, die Priesterwürde bei Anderen anzubeten.

In mystisch-prophetischen Worten verkündigt Novalis das neue Reich der heiligen Finsternis:

Es bricht die neue Welt herein
Und verdunkelt den hellsten Sonnenschein.
Man sieht nun aus bemoosten Trümmern
Eine wunderseltsame Zukunft schimmern,
Und was vordem alltäglich war,
Scheint jetzo fremd und wunderbar.
Der Liebe Reich ist aufgethan,
Die Fabel fängt zu spinnen an.
Das Urspiel jeder Natur beginnt,
Auf kräftige Worte Jedes sinnt,
Und so das große Weltgemüt
Ueberall sich regt und unendlich blüht.

— — — — — — — — — — —

Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt,
Und was man glaubt, es sei geschehn,
Kann man von Weitem erst kommen sehn;
Frei soll die Phantasie erst schalten
Nach ihrem Gefallen die Fäden verweben,
Hier Manches verschleiern, dort Manches entfalten,
Und endlich in magischem Dunst verschweben.
Wehmut und Wollust, Tod und Leben
Sind hier in innigster Sympathie. —
Wer sich der höchsten Lieb ergeben,
Genest von ihren Wunden nie.

Noch kräftiger sind die Gedanken: Nacht — Tod — Wollust — Seligkeit ineinandergewebt in dem Gedichte, welches sich in Novalis' Roman „Heinrich von Ofterdingen" über dem Kirchhofe des Klostergartens findet. Die Toten sagen:

Süßer Reiz der Mitternächte.
Stiller Kreis geheimer Kräfte,
Wollust rätselhafter Spiele,
Wir nur kennen euch.
— — — — — — —
Leiser Wünsche süßes Plaudern
Hören wir allein, und schauen
Immerdar in sel'ge Augen,
Schmecken nichts als Mund und Kuß;
Alles, was wir nur berühren,
Wird zu heißen Balsamfrüchten,
Wird zu weichen, zarten Brüsten,
Opfern kühner Lust.

Immer wächst und blüht Verlangen,
Am Geliebten festzuhangen,
Ihn im Innern zu empfangen,
Eins mit ihm zu sein;
Seinem Durst nicht zu wehren,
Sich im Wechsel zu verzehren,
Von einander sich zu nähren,
Von einander nur allein.

So in Lieb' und hoher Wollust
Sind wir immerdar versunken,
Seit der wilde, trübe Funken
Jener Welt erlosch;

Seit der Hügel sich geschlossen,
Und der Scheiterhaufen sprühte,
Und dem schauernden Gemüte,
Nun das Erdgesicht zerfloß.

Dieser Mystizismus, welcher die Toten als Diejenigen preist, welche in allen Freuden der Sinnlichkeit schwelgen, ist im Leben notwendigerweise Quietismus, d. h. Verherrlichung des rein vegetierenden, pflanzenartigen Lebens, ganz wie es in der „Lucinde“ gefeiert wird.

„Die Gewächse,“ sagt Novalis, „sind die unmittelbarste Sprache des Bodens; jedes neue Blatt, jede sonderbare Blume, ist irgend ein Geheimnis, das sich hervordrängt, und das, weil es sich vor Liebe und Lust nicht bewegen und nicht zu Worten kommen kann, eine stumme, ruhige Pflanze wird. Findet man in der Einsamkeit solche Blume, ist es da nicht als wäre alles umher verklärt, und hielten sich die kleinen befiederten Töne am liebsten in ihrer Nähe auf? Man möchte vor Freude weinen, und abgesondert von der Welt nur seine Hände und Füße in die Erde stecken, um Wurzeln zu treiben, und nie diese glückliche Nachbarschaft zu verlassen.

Welche Gefühlsschwelgerei! welche aberwitzige, an Holbergs „Ulysses von Ithacia“ erinnernde Situation! Welche beißende Selbstparodie!

„Blumen, heißt es an einer anderen Stelle des „Ofterdingen,“ sind die Ebenbilder der Kinder. . . . So ist die Kindheit in der Tiefe zunächst der Erde, da hingegen die Wolken vielleicht die Erscheinungen der zweiten, höheren Kindheit, des wiedergefundenen Paradieses sind, und daher so wohlthätig auf die erstere herunterthauen.“ Sogar von der Kindlichkeit der Wolken ist im romantischen Jargon die Rede. Die Naivetät steigt in die Lüfte und ruht nicht, bis sie auch die Wolken annektiert hat. O Polonius! — Diese naiven Wolken sind das echte und eigentliche Symbol der Romantik.

Doch in den Pflanzen und ihren Gegenbildern, den Wolken, ist für das romantische Gemüt noch zu viel Streben,

Absicht und Unruhe. Selbst ein Vegetieren ist doch immer nicht das reine Brüten, nicht die reine Ruhe, sondern enthält eine Richtung nach aufwärts in dem Streben der Pflanze nach Licht. Daher ist das Pflanzenleben auch nicht das höchste. Novalis geht noch einen Schritt weiter, als Friedrich Schlegel:

„Das höchste Leben ist Mathematik. Ohne Enthusiasmus keine Mathematik. Reine Mathematik ist Religion. Zur Mathematik gelangt man nur durch eine Theophanie. Der Mathematiker weiß Alles. Alle Thätigkeit hört auf, wenn das Wissen eintritt. Der Zustand des Wissens ist Eudämonie, selige Ruhe der Beschauung, himmlischer Quietismus."

Hier stehen wir auf dem Gipfel. Alles Leben ist krystallisiert in den toten Formen der Mathematik.

Auf diesem Punkte ist das reine Gemütsleben so stark konzentriert, daß es stille steht. Es ist, als hätte die Uhr der Seele aufgehört zu schlagen. Jedes edle Streben, jede freisinnige Richtung nach außen ist zurückgedrängt, erstickt im dumpfen Keller des Gemütes.

Auf diesem Punkte schlägt daher die Innerlichkeit des Gemütes in die krasseste Aeußerlichkeit um. Da alle Kraft, neue Formen zu erzeugen, verschmäht und ertötet ist, so sind wir an den Wendepunkt gelangt, wo alle festen äußeren Formen nur als solche anerkannt werden, und um so mehr, je fester sie sind, je mehr sie sich jener krystallartigen Versteinerung nähern, je bestimmter sie jeder Tendenz die Zwangsjacke anlegen, je gewisser es ist, daß sie nur für das rein vegetierende Leben Raum lassen. Novalis thut diesen Schritt in dem merkwürdigen Aufsatze „Die Christenheit oder Europa", welchen er 1799 schrieb, und welchen Tieck durch Ausmerzung desselben aus Novalis Schriften vergebens in Vergessenheit zu bringen suchte, und den Friedrich Schlegel später durch Auslassung einer Hauptstelle zum Ausdruck des reinen Papismus verfälschte. Dort heißt es: „Es waren schöne, glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen Weltteil bewohnte. . . Mit Recht widersetzte sich das weise Oberhaupt der Kirche frechen

Ausbildungen menschlicher Anlagen auf Kosten des heiligen Sinns, und unzeitigen gefährlichen Entdeckungen im Gebiete des Wissens. So wehrte er den kühnen Denkern, öffentlich zu behaupten, daß die Erde ein unbedeutender Wandelstern sei, denn er wußte wohl, daß die Menschen mit der Achtung für ihren Wohnsitz und ihr irdisches Vaterland auch die Achtung vor der himmlischen Heimat und ihrem Geschlecht verlieren, und das eingeschränkte Wissen dem unendlichen Glauben vorziehen und sich gewöhnen würden, alles Große und Wunderwürdige zu verachten und als tote Gesetzgebung zu betrachten."

Man frage sich nicht, ob man hier den Küster aus „Erasmus Montanus" oder Novalis reden höre. Aber man fasse die Konsequenz des Dichters. Die Poesie, welche Schiller nach Hellas führte, führt Novalis zur Inquisition und veranlaßt ihn, wie nach ihm Joseph de Maistre, ihre Partei wider Galilei zu ergreifen.

Von dem Protestantismus sagt er: „Die große innere Spaltung, die zerstörende Kriege begleiteten, war ein merkwürdiges Zeichen der Schädlichkeit der Kultur, — wenigstens einer temporellen Schädlichkeit der Kultur einer gewissen Stufe. . . . Die Insurgenten trennten das Untrennbare, teilten die unteilbare Kirche und rissen sich frevelnd aus dem allgemeinen christlichen Verein, durch welchen und in welchem allein die echte dauernde Wiedergeburt möglich war . . . Der Religionsfriede ward nach ganz fehlerhaften und religionswidrigen Grundsätzen abgeschlossen und durch die Fortsetzung des sogenannten Protestantismus etwas durchaus Widersprechendes: eine Revolutions-Regierung permanent, erklärt. . . Luther behandelte das Christentum überhaupt willkürlich, verkannte seinen Geist und führte einen anderen Buchstaben und eine andere Religion ein, nämlich die heilige Allgemeingültigkeit der Bibel, und damit wurde leider eine andere, höchst fremde, irdische Wissenschaft in die Religionsangelegenheit gemischt — die Philologie — deren auszehrender Einfluß von da an unverkennbar wird . . . Jetzt wurde die absolute Popularität der Bibel behauptet und nun drückte der dürftige

Inhalt, der rohe abstrakte Entwurf der Religion in diesen Büchern desto merklicher, und erschwerte dem heiligen Geiste die freie Belebung, Eindringung und Offenbarung unendlich. . . Mit der Reformation wars um die Christenheit gethan. . . . Zum Glück für die alte Verfassung that sich jetzt ein neu erstandener Orden hervor, auf welchen der sterbende Geist der Hierarchie seine letzten Gaben ausgegossen zu haben schien, der mit neuer Kraft das Alte zurüstete und mit wunderbarer Einsicht und Beharrlichkeit, klüger als vorher geschehen, sich des päpstlichen Reiches und seiner mächtigen Regeneration annahm. Noch war keine solche Gesellschaft in der Weltgeschichte anzutreffen gewesen. . . Die Jesuiten wußten wohl, wie viel Luther seinen demagogischen Künsten, seinem Studium des gemeinen Volks zu verdanken gehabt hatte . . . Die Reformation gab den guten Köpfen ein täuschendes Gefühl ihres Berufes. Aus Instinkt ist der Gelehrte Feind der Geistlichkeit nach alter Verfassung; der gelehrte und der geistliche Stand müssen Vertilgungskriege führen, wenn sie getrennt sind; denn sie streiten um eine Stelle . . . Das Resultat der modernen Denkungsart nannte man Philosophie und rechnete alles dazu, was dem Alten entgegen war, vorzüglich also jeden Einfall gegen die Religion. Der anfängliche Personalhaß gegen den katholischen Glauben ging allmählich in Haß gegen die Bibel, gegen den christlichen Glauben und endlich gar gegen die Religion über."

Man sieht, mit welcher Klarheit Novalis das freie Denken als Konsequenz des Protestantismus erkannte.

„Noch mehr — der Religionshaß dehnte sich sehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenstände des Enthusiasmus aus, verketzerte Phantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit, setzte den Menschen in der Reihe der Naturwesen mit Not obenan, und machte die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die, vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller und eigentlich ein echtes perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei. — Ein Enthu-

siasmus ward großmütig dem armen Menschengeschlechte übrig gelassen, der Enthusiasmus für diese herrliche, großartige Philosophie... Frankreich war so glücklich, der Schoß und der Sitz dieses neuen Glaubens zu werden, der aus lauter Wissen zusammen geklebt war ... Das Licht war wegen seines mathematischen Gehorsams und seiner Frechheit der Liebling dieser Menschen geworden. ... Höchst merkwürdig ist die Geschichte des modernen Unglaubens, und der Schlüssel zu allen ungeheuren Phänomenen der neuern Zeit. Erst in diesem Jahrhundert und besonders in seiner letzten Hälfte beginnt sie, und wächst in kurzer Zeit zu einer unübersehlichen Größe und Mannigfaltigkeit; eine zweite Reformation, eine umfassendere und eigenthümlichere war unvermeidlich, und mußte das Land zuerst treffen, das am meisten modernisiert war, und am längsten aus Mangel an Freiheit in asthenischem Zustande gelegen hatte ... Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion. Aus der Vernichtung alles Positiven hebt sie ihr glorreiches Haupt als neue Weltstifterin empor ... Kommt der Staatsumwälzer dem echten Beobachter nicht wie ein Sisyphus vor? Jetzt hat er die Spitze des Gleichgewichts erreicht, und schon rollt die mächtige Last auf der anderen Seite wieder herunter. Sie wird nie oben bleiben, wenn nicht eine Anziehung gegen den Himmel sie oben auf der Höhe schwebend erhält. Alle eure Stützen sind zu schwach, wenn euer Staat die Tendenz nach der Erde behält."

Mit Begeisterung prophezeit er dann von der neuen Zeit des Gemütes, welche kommen soll:

„In Deutschland kann man schon mit voller Gewißheit die Spuren einer neuen Welt aufzeigen ... Eine Vielseitigkeit ohne Gleichen, eine wunderbare Tiefe, eine glänzende Politur, vielumfassende Kenntnisse und eine reiche, kräftige Phantasie findet man hie und da, und oft kühn gepaart. Eine gewaltige Ahndung der schöpferischen Willkür, der Grenzenlosigkeit, der unendlichen Mannigfaltigkeit, der heiligen Eigenthümlichkeit und der Allfähigkeit der inneren Menschheit scheint überall rege zu werden ... Noch sind alles nur Andeutungen

unzusammenhangend und roh, aber sie verraten dem historischen Auge eine universelle Individualität, eine neue Geschichte, eine neue Menschheit, die süßeste Umarmung einer jungen überraschten Kirche und eines liebenden Gottes, und das innige Empfängnis eines neuen Messias in ihren tausend Gliedern zugleich. Wer fühlt sich nicht mit süßer Scham guter Hoffnung? Das Neugeborene wird das Abbild seines Vaters, eine neue goldene Zeit mit dunkeln unendlichen Augen, eine prophetisch, wunderthätige und wundenheilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit sein — eine große Versöhnungszeit, ein Heiland, der wie ein echter Genius, unter den Menschen einheimisch, nur geglaubt, nicht gesehen werden, und unter zahllosen Gestalten den Gläubigen sichtbar als Brot und Wein verzehrt, als Geliebte umarmt, als Luft geatmet, als Wort und Gesang vernommen, und mit himmlischer Wollust, als Tod, unter den höchsten Schmerzen der Liebe in das Innere des verbrausenden Leibes aufgenommen wird."

Ist es nicht, wenn man sich so lange mit all' dieser Wollust, Seligkeit, Religion, Nacht und Tod beschäftigt, mit dieser Finsternis, die bald hereinbrechen und den hellsten Sonnenschein verdunkeln soll, als ob es in unserem Innern Luft! Licht! schriee. Ja, ist es nicht, als müßte man ersticken? Gleicht dies Gemüt nicht einer unterirdischen Bergwerksgrube? Wir kennen Novalis' Sympathie für das Bergmannsleben, in dem rote, qualmende Lampen das Licht des Tages ersetzen müssen. Und was kam bei alledem heraus, welche Frucht entsprang aus jenen Umarmungen eines liebenden Gottes und einer jungen überraschten Kirche? Was anders, als eine neugeborene, eine wiedergeborene Reaktion, die in Frankreich den Katholizismus und nach Napoleons Sturze, die Bourbonen wieder einsetzt, und die in Deutschland zu jener abscheulichen Tyrannei führt, welche dem Pietismus denselben Einfluß verlieh, den der Katholizismus in Frankreich hatte, die besten Schriftsteller in die Verbannung trieb, und romantisch angeregt sich mit der Vollendung des Kölner Doms beschäftigte, wie Julian, der Romantiker auf

dem Throne sich in alter Zeit mit dem Wiederaufbau des Tempels von Jerusalem beschäftigt hatte.

Novalis hat alles auf die innere Welt zurückführen wollen. Die innere Welt nahm alles in sich auf, die Kräfte der Revolution und der Kontrerevolution. In ihr lagen alle Löwen des Geistes gebunden, in ihr lagen alle titanischen Mächte der Geschichte gefangen, ja von einer Mohn-Atmosphäre betäubt. Es war Nacht um sie her, sie fühlten die Wollust der Finsternis und des Todes, sie lebten nur noch ein Pflanzenleben, wie Siebenschläfer, und wurden zuletzt gänzlich zu Stein. In der inneren Welt lagen alle Reichtümer des Geistes, aber wie tote Schätze und ruhende Massen, die sinnreich nach den Gesetzen der Mathematik Krystalle bildeten, ungefähr wie das Gold und Silber in der Erde und im Innern des Berges, und der Dichter ward zu einem Bergmanne oder Bergentrückten, der in die Erde hinab stieg und sich an allem erfreute, was er dort sah.

Aber während er sich drunten aufhielt, ging alles auf Erden in der äußeren Welt seinen Gang. Die äußere Welt ließ sich's nicht im mindesten anfechten, daß der Dichter und der Denker sie in die innere auflösten. Denn er löste sie ja nicht derb und äußerlich wie Rousseau oder Mirabeau auf, er löste sie nur innerlich auf in einer inneren Welt. Als er daher aus der Grube wieder empor stieg, als sein Bergentrücktsein zu Ende war, da zeigte es sich, daß die äußere, die aufgelöste Welt sich sehr wohl, daß sie sich ganz beim Alten befand. Alles, was er in seinem Herzen geschmolzen, stand äußerlich kalt und rauh da — und da die äußere Welt ihn nie interessiert hatte, und da sie ihm fast eben so nächtlich und dunkel und obskurantistisch und schlafbefangen wie seine innere erschien, so gab er ihr seinen Segen und ließ sie bestehen. —

Das Prophetische in Novalis' ganzer Erscheinung, sein gediegenes lyrisches Talent, die eigentümliche Art seiner Schönheit und besonders sein früher Tod hat die Kritik veranlaßt, ihn mit dem berühmten jungen englischen Dichter Shelley zu vergleichen, der zwanzig Jahre nach ihm geboren ward. Noch

ganz neulich hat der Schriftsteller Blaze de Bury in der „Revue des deux mondes“ diese Analogie hervorgehoben. Er sagt: „Shelley's Poesie ist sehr verwandt mit der von Novalis, und nicht blos durch physiognomische Züge sind diese zwei seltenen Dichter einander ähnlich. Die Betrachtung der Natur, die Divination ihrer kleinsten Geheimnisse, eine ausgewählte Verbindung von Empfindsamkeit und Metaphysik, und dabei keine Plastik, Spiegelbilder und keine Gestalten, ein Streben nach dem Höchsten, das im Leeren endigt, ist ihnen gemeinsam.“

Er hebt all' diese formellen Aehnlichkeiten hervor und fügt kein einziges Wort hinzu, das die ungeheuere reelle Verschiedenheit, den polaren Gegensatz zwischen diesen beiden anscheinend so gleichartig angelegten Dichtern ahnen läßt, von welchen der eine der großen Wendung in der litterarischen Bewegung des Jahrhunderts, welche ich zu schildern unternommen habe, vorausgeht, der andere ihr nachfolgt. Und doch wüßte ich kein Mittel, diese Wendung schärfer hervorzuheben als gerade durch diesen Gegensatz.

Man erinnere sich nur an die Hauptzüge in Shelley's Leben. Von adliger Geburt, wird er auf eine vornehme Schule gesandt, wo gleich von seiner Kindheit an die Roheit der Schüler und die Grausamkeit der Lehrer ihn zu Widerstand und Zorn entflammen. Besonders erweckte hier die Heuchelei, mit welcher man die Worte Gott und Christentum im Munde führte, während man sich den schlechtesten Leidenschaften hingab, seinen vollen Abscheu. Im zweiten Jahre seines Aufenthaltes zu Oxford verfaßte Shelley daher eine kleine Abhandlung „Ueber die Notwendigkeit des Atheismus“, welche er mit naiver Wahrheitsliebe den Häuptern der Kirche und der Universität überreichte. Er wurde vor den Professoren-Konvent beschieden, und da er sich weigerte, seine Ansichten zu widerrufen, so wurde er Atheismus halber von der Universität ausgestoßen. Er kehrte zu seinem Vater zurück, und als ihn dieser mit kalter Verachtung empfing, verließ er das elterliche Haus. Mit solchen Kämpfen und Leiden war sein ganzes Leben durchwoben. Eine Lungenschwindsucht,

die ihn in seinem zwanzigsten Jahre befiel, und von der er sich zwar allmählich erholte, hinterließ eine große Körperschwäche und eine mit den Jahren sich steigernde nervöse Reizbarkeit. Als er nach dem Tode seiner ersten Gattin seine Kinder aus dieser Ehe zu sich nehmen wollte, wurden ihm dieselben durch das Kanzleigericht entzogen, weil er in seiner „Königin Mab" Unsittlichkeit und Irreligiosität gelehrt habe. Wo er bei seinem Umherstreifen im Auslande mit seinen Landsleuten zusammen traf, wurde er aufs roheste von ihnen als „Atheist" verhöhnt und mißhandelt. Erst neunundzwanzig Jahre alt, endigte sein gequältes und heimatloses Leben, indem er bei einem Sturm mit seinem Boote im Golf von Spezzia kenterte. Byron ließ seine Leiche verbrennen.*)

Im Gegensatze zu diesem Leben ist das Hardenbergs eine wahre deutsche Kleinstädter-Idylle. Er wurde mit fünfundzwanzig Jahren Beamter, Auditor beim Salinen-Departement. Später wurde er als Assessor und Amtshauptmann des thüringischen Kreises unter seinem Vater in Weißenfels angestellt, und seine Romantik störte nicht sein bürgerliches Leben. Er war als Beamter äußerst eifrig, pflichtgetreu und ordentlich. Er lebte und starb als seßhafter Beamter und Bürger, der keine Ausschreitung begeht und in Folge dessen sein Schäfchen im Trockenen hat. Von seinem Republikanismus sagt er sich, wie bemerkt, frühzeitig los und nur seine Naivetät hindert uns, ihn als servil zu bezeichnen. Friedrich Wilhelm und Luise von Preußen nennt er „ein klassisches Menschenpaar", in der Offenbarung dieser „Genies" sieht er das Vorzeichen einer besseren Welt. Friedrich Wilhelm, sagt er, sei der erste König von Preußen; jeden Tag setze er sich selbst die Krone auf. Eine wahre Transsubstantiation sei geschehen; denn der Hof habe sich in eine Familie, der Thron in ein Heiligtum, eine königliche Vermählung in einen ewigen Bund der Herzen verwandelt. — Die Republik, sagt er, habe nur das Vorurteil der Jugend für sich; der verheiratete Mann verlange nach

*) Vgl. die ausführliche Schilderung in Bd. 4: der Naturalismus in England. Kap. 16: Shelley. — Shelley und Lord Byron.

Ordnung, Sicherheit, Ruhe, wünsche in der Familie, in einem regelmäßigen Hauswesen, einer „echten Monarchie“ zu leben. „Für eine Konstitution kann man sich nur wie für einen Buchstaben interessiren. Wie ganz anders, wenn das Gesetz der Ausdruck des Willens einer geliebten, hochgeachteten Person ist. Man darf in keiner Weise den Monarchen als den ersten Beamten auffassen. Er ist kein Bürger, daher auch kein Beamter. Der König ist ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch.“

Vergleicht man mit solchen Aussprüchen die Gedichte Shelleys, zu welchen die Tyrannei in seinem Vaterlande ihn veranlaßt, und diejenigen, in welchen er die italienischen Revolutionen und den Befreiungskampf Griechenlands verherrlicht, so hat man den schärfsten Kontrast, der sich denken läßt. Und man trifft ihn antithetisch auf fast allen Punkten. Novalis preist die Krankheit. Shelley sagt: „Es ist gewiß, daß Weisheit nicht mit Krankheit vereinbart ist, und daß bei dem gegenwärtigen Zustande der Erdklimen Gesundheit, im wahren und umfassenden Sinne des Wortes, nicht im Bereich des zivilisierten Menschen liegt.“

Novalis sagt: „Wir denken uns Gott persönlich, wie wir uns selbst persönlich denken. Gott ist gerade so persönlich und individuell wie wir.“ — Shelley sagt: „Es ist kein Gott! Diese Verneinung ist lediglich in Betreff einer schaffenden Gottheit zu verstehen. Die Hypothese eines das Weltall durchdringenden und gleich ihm ewigen Geistes, bleibt unangetastet. . . . Alle Religionen der Welt verbieten die Prüfung und wollen kein Verstandesräsonnement gestatten; es ist die Autorität, welche verlangt, daß man an Gott glaube; dieser Gott selbst ist lediglich auf die Autorität einiger Menschen begründet, welche behaupten, daß sie ihn kennen und von ihn gesandt seien, ihn der Erde zu verkünden. . . . Es ist unmöglich zu glauben, daß der Geist, welcher das unendliche Getriebe des Universums durchdringt, einen Sohn durch den Leib eines Judenweibes zeugte, oder sich über die Folgen einer Notwendigkeit erboste, welche synonym mit ihm selber ist. Die ganze jämmerliche Fabel vom Teufel, von Eva und von einem Mittler,

nebst den kindischen Mummereien des Judengottes ist unvereinbar mit der Sternkunde. Das Werk seiner Hände hat Zeugnis wider ihn ablegt.

Novalis preist die Hierarchie und verherrlicht die Jesuiten. Shelley sagt: „Während vieler Jahrhunderte des Elends und der Finsternis fand die Lehre der Bibel unbedingten Glauben, allein endlich erstanden Männer, welche argwöhnten, daß sie Fabel und Betrug sei, und daß Jesus Christus, weit entfernt, ein Gott zu sein, nur ein Mensch, gleich ihnen selbst, gewesen. Aber eine zahlreiche Menschenklasse, welche enormen Gewinnst aus jener Meinung in der Gestalt eines herrschenden Volksglaubens zog und immer noch zieht, sagt der Menge, wenn sie nicht an die Bibel glaube, werde sie ewiglich verdammt werden, und verbrannte, verhaftete und vergiftete alle vorurteilslosen und vereinzelten Forscher, welche hie und da erstanden. Sie erdrückt dieselben noch immer, soweit das Volk, welches jetzt aufgeklärter geworden ist, solches gestatten will. . . . Dieselben Mittel, welche jeden anderen Glauben gestützt haben, haben das Christentum gestützt. Krieg, Einkerkerung, Meuchelmord und Lüge, Thaten beispielloser und unvergleichlicher Roheit haben es zu dem gemacht, was es ist. Das Blut, welches die Bekenner des Gottes der Barmherzigkeit und des Friedens seit der Einführung seiner Religion vergossen haben, würde wahrscheinlich genügen, um die Anhänger aller anderen Sekten, die jetzt auf der Erdkugel wohnen, zu ersäufen."

Man sieht aus den angeführten Zitaten, welche sich durch zahllose andere vermehren ließen, daß zwischen Novalis mit seinem nach innen gekehrten Gemütsleben und Shelley mit seinem nach außen gekehrten Freiheitsdrange der vollkommenste Gegensatz stattfindet. Blaze de Bury endeckt jedoch nur Aehnlichkeiten; er beurteilt Shelley äußerst sympathisch, und da seine Abhandlung ins Dänische übersetzt worden ist, hatte man das Vergnügen, in „Fädrelandet", dem frommen Blatte, das für Sittlichkeit und Religion kämpft, folgenden schönen Erguß zu lesen: „Armer Shelley! sein Leben war eine Personifikation des modernen Dichterlebens. Er kämpfte unablässig und bis an seinen Tod für die Rechte des Gedankens und der Phantasie

gegen die Vorurteile eines Zeitalters, das keinen edleren Sohn, als ihn, besaß, und das sich immer weigerte, ihn anzuerkennen. Man muß einräumen, daß Shelley Spinoza studiert hatte, ein entsetzliches Verbrechen in den Augen der Fanatiker, das weder ein Bischof von Exeter oder Oxford noch ein Lordkanzler verzeiht. . . . Man klagte ihn der Gottesleugnung an. Die Rechtsgelehrten, die Journale, alle Klatschbasen Großbritanniens schleuderten den Bannfluch wider den mystischen Träumer." So stehts zu lesen in „Fäderlandet" vom letzten November. Armer Shelley! weshalb wurde er nicht in Dänemark geboren! Dann wäre es ihm anders gegangen: die Bischöfe von Seeland und Aarhuus hätten ihn verteidigt, die Zeitung ihn gehätschelt und er wäre bei lebendigem Leibe in „Fädrelandet" gelobt worden!

Das sind also die beiden Dichter, welche man für Zwillingsgeister hat ausgeben wollen. Als lyrischer Dichter stehen sie beide hoch, wenn auch Shelley ein dichterisches Genie von weit höherem Range ist. Aber selbst wenn Novalis als Dichter Shelley näher käme, als er es thut, wie gering ist nicht das Maß von Wahrheit, das sich in seinen Schriften findet im Vergleich zu dem Gehalt in denjenigen Shelleys!

Für Novalis war die Wahrheit Dichtung und Traum, für Shelley war sie Freiheit. Für Novalis war sie eine feststehende und mächtige Kirche, für Shelley war sie eine kämpfende Ketzerei; für Novalis ein Wesen, das auf Thronen und päpstlichen Sesseln saß, für Shelley ein Wesen ohne Autorität.

Um recht Eindruck auf die Menschen zu machen, muß die Wahrheit, wie erhaben sie immer sei, Mensch werden, Fleisch und Blut für sie werden. In älteren Biographien Defoes', des Verfassers von Robinson Crusoe wird erzählt, daß er im Juli des Jahres 1703 wegen einer Brochüre verurteilt wurde, nach Abschneidung beider Ohren am Pranger zu stehen. Der Verbrecher wurde damals in der Weise am Pranger ausgestellt, daß er den Kopf unbeweglich durch eine Oeffnung hinausstrecken mußte — dann überließ man es der Menge, Profoß zu spielen, welche den Ausgestellten mit faulen Aepfeln Kartoffeln, Apfelsinen und dergleichen bombardierte. Als aber

der Tag der Urteilsvollstreckung erschien, und als Defoes bleiches, mißhandeltes, verstümmeltes Antlitz bluttriefend vom Pranger auf die versammelte Volksmenge herab sah, da, so unglaublich es klingt, entstand eine Todesstille. Keiner warf einen Apfel, Keiner schrie ein einziges höhnisches Wort. Defoe war bei der Menge allzu beliebt. Einer aus dem Schwarm ließ sich empor heben und setzte dem Verstümmelten einen Kranz auf die Stirn. -- Ich las das als Knabe, und weiß ich auch jetzt, daß Defoe seine Ohren nicht abgeschnitten bekam, Pope also irrt wenn er schreibt: Earless on high stood unabashed Defoe, und weiß ich außerdem, daß er nicht der reine Charakter war, für den ich ihn früher hielt, so ist dies Bild trotzdem groß und enthält eine ewige Situation. Wie der verurteilte Schriftsteller hier am Pranger aussah, so sieht gewöhnlich hier auf Erden die Wahrheit aus. Und ich erinnere, ich dachte damals bei mir selbst: wenn ein Mensch jemals solch eine arme verhöhnte uns mißhandelte Wahrheit am Pranger stehen fände, da müsse es ein großer Augenblick in seinem Leben sein, wenn er zu ihr hintreten und ihr den Kranz auf die Stirn setzen könne. — Das hat Shelley gethan, aber Novalis nicht.

13.

Die romantische Sehnsucht; die blaue Blume. Novalis' „Heinrich v. Ofterdingen." Eichendorffs „Taugenichts." Dänische Romantiker.

Ich habe das romantische Gemüt als die dumpfe Innerlichkeit ohne Streben und ohne Tendenz geschildert, als den glühenden Ofen, in welchem die Freiheit erstickt und jede Richtung nach außen getötet ward. Dies ist jedoch nicht die volle Wahrheit. Eine einzige Tendenz nach außen ist zurück geblieben, die, welche man Sehnsucht nennt. Die Sehnsucht ist die Form des romantischen Strebens, die Mutter all seiner Poesie. Was ist Sehnsucht? Sie ist Entbehrung und Ver-

langen zugleich, an und für sich ohne Willen oder Entschluß, das Entbehrte zu erlangen, und ohne Wahl der Mittel, es in seine Gewalt zu bekommen. Und worauf ist diese Sehnsucht gerichtet? Ja, worauf anders, als auf das, worauf alles Sehnen und Verlangen in der Welt gerichtet ist, mit wie hochklingenden oder wie heuchlerischen Worten es sich auch drapiere? Auf Genuß und Glück. Der Romantiker braucht freilich nicht den Ausdruck Glück, aber dies ist es, was er meint. Er nennt es das Ideal. Man lasse sich jedoch nicht durch das Wort verblüffen. Das dem Romantiker Eigentümliche ist nun nicht sein Suchen nach diesem Glücke, sondern sein Glaube, daß dies Glück vorhanden sei. Er weiß, es muß ihm vorbehalten, es muß irgendwo zu finden sein, es wird unerwartet über ihn kommen. Und da es eine Gabe des Himmels und er selbst nicht der Schöpfer desselben ist, kann er sein Leben so planlos führen wie er will, nur von einer unbestimmten Sehnsucht gelenkt. Es gilt einzig den Glauben festzuhalten, daß diese Sehnsucht ihren Gegenstand finden wird. Und es ist so leicht, diesen Glauben festzuhalten. Denn alles um ihn her enthält Vorzeichen und Ahnungen desselben. Novalis war es, der ihm den berühmten und geheimnisvollen Namen „Die blaue Blume“ gab. Aber der Ausdruck ist natürlich nicht buchstäblich zu verstehen. Die blaue Blume ist ein geheimnisvolles Symbol: ungefähr wie „ΙΧΘΥΣ“ der Fisch, für die ersten Christen. Es ist eine Abbreviatur, ein verkürzter, zusammengedrängter Ausdruck, in welchem all das Unendliche einbegriffen ist, wonach ein schmachtendes Menschenherz sich sehnen kann. Die blaue Blume ist das Symbol der vollkommenen Befriedigung, des die ganze Seele ausfüllenden Glückes. Daher schimmert sie uns entgegen, lange bevor wir sie finden. Daher träumt man von ihr, lange bevor man sie erblickt. Daher ahnt man sie bald hier, bald dort, und es zeigt sich, daß es eine Täuschung war; sie grüßt uns einen Augenblick unter anderen Blumen und entschwindet; aber der Mensch empfindet ihren Duft, bald schwächer, bald stärker, so daß er von demselben berauscht wird. Ob er dann auch wie der Schmetterling von Blume zu Blume flattert und bald bei dem Veilchen, bald bei der tro-

pischen Pflanze verweilt, sucht und trachtet er doch stets nach dem einen, dem vollkommenen idealen Glücke.

Um diese Sehnsucht und ihren Gegenstand dreht sich das Hauptwerk von Novalis. Dies Werk müssen wir studieren, und um es zu verstehen, müssen wir zusehen, wie es entsteht.

Die erste Voraussetzung für diesen Roman ist der Hauptroman der modernen Zeit, „Wilhelm Meister," und man kann deutlich den geistigen Prozeß verfolgen, durch welchen „Wilhelm Meister langsam in „Heinrich von Ofterdingen" umgeschmolzen wird. Wilhelm Meister handelt nicht, er bildet sich. Er strebt nicht, er sehnt sich. Er jagt Idealen nach, und sucht sie erst im Bühnenleben, dann in der Wirklichkeit. Auch Wilhelm Meister ist eine Frucht des Gemütes. Es ist das Gemüt, welches alle hier auftretenden Personen umspannt. Nicht allein, daß diese Personen selbst seelenvoll sind, wie in so manchem modernen englischen Romane, z. B. in denen von Dickens, sondern es liegt gleichsam Seele in der eigentümlich dämpfenden und das Licht mildernden Atmosphäre um die Gestalten, kein Zug tritt realistisch schroff oder scharf hervor, die Kinder des Gemütes haben weiche Konturen. Heiberg hat einmal die Goethe'sche Weltanschauung, welcher er sich selbst anschließt, in dem Satze zusammen gefaßt: „Goethe ist weder unmoralisch noch irreligiös, wie man sagt, sondern er zeigt, daß es keine absoluten Pflichtregeln giebt, und daß wir unsere Religion unserer Poesie und Philosophie einordnen müssen." Das Eigentümliche in „Wilhelm Meister" ist also, daß die steife schul- oder lehrbuchsmäßige Sittlichkeit, die spießbürgerlichen Moral- und Rechtschaffenheitsregeln hier solchermaßen umgebildet sind, daß das Moralische nicht mehr für die absolute Lebensmacht ausgegeben, sondern als ein bedeutungsvolles Prinzip im Leben, als eine von mehreren berechtigten und herrschenden Mächten angesehen wird, ungefähr wie dem Naturforscher das Hirn, so wichtig es auch ist, nicht als eins und alles gilt, sondern seine Rolle im Verein mit dem Herzen, der Leber und den übrigen Organen spielt. So wird z. B. im Wilhelm Meister die Sinnlichkeit nicht als tierisch gescholten, sondern ohne Pedanterie als schön und

verlockend in Philinen dargestellt, welche stets mit Ausdrücken wie „die angenehme Sünderin," „die zierliche Sünderin" bezeichnet wird. Die harmonische Bildung wird von Wilhelm durch manche zweideutige Verhältnisse errungen; der edle und sichere Weltton, das angeboren Aristokratische einer schönen Natur wird in den Frauengestalten verherrlicht; die Ueberlegenheit und Freiheit in Wesen und Sinn, welche glückliche, stark bevorzugte Verhältnisse verleihen, werden in der Schilderung der adlig Geborenen mit warmer Sympathie hervorgehoben. Daß das Edle und das Adlige in dieser Schilderung manchmal auf eins hinaus zu laufen scheint, kann uns heutigen Tages wohl verletzen, hatte aber damals seinen Grund in den jämmerlich unfreien Gesellschaftsverhältnissen des zeitgenössischen Deutschlands. Da das Buch nicht ein Kind der Wirklichkeit, sondern des Gemütes ist, liegt in seinem ganzen Wesen etwas Abstraktes. Viel ist verschleiert, vieles verfeinert, alles ist so idealisiert, daß die äußere Welt im Schatten der inneren steht.

Vorerst kommen nur Privatereignisse und Privatpersonen vor. Wir hören wohl von Krieg reden und können mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen, daß die Revolutionskriege gemeint sein müssen; aber bestimmtes wird nicht darüber gesagt. Der Schauplatz wird ebenfalls ganz allgemein angedeutet, man kann auf Mitteldeutschland raten, aber das Lokal bleibt in der Schwebe und die Landschaft macht sich nie mit einem deutlichen Charakter geltend, sondern klingt nur als schwaches Akkompagnement zur Stimmung mit. In der hier geschilderten Welt, wo die Kunst — so naturwidrig ging es damals in Deutschland zu — eine Vorschule für das Leben ist, nicht umgekehrt, sind das Welt- und Staatsleben nicht mehr, als „etwas Theatergeräusch hinter den Koulissen." *) Keine der Personen hat ein äußeres Ziel, sie werden von dem Strom ihrer Sehnsucht und Launen fortgerissen, sie schweifen frei umher, ohne sich um die Schranken der Verhältnisse oder die Grenzen der Länder zu kümmern, „lauter planlose Existenzen."

Bedeutungsvoll zeugt von dem Mittelpunktsuchen im Ge-

*) B. Auerbach, Deutsche Abende. Neue Folge, S. 30.

müte ein Zug wie der, daß Goethe jede psychologische Aeußerlichkeit vermeidet. Eine solche Aeußerlichkeit ist das Verbrechen, kriminalistisch aufgefaßt: selbst wo Goethe das Unheimliche, wie z. B. Liebe zwischen Geschwistern, das Schicksal des Harfenspielers, berührt, will er nur, daß es ergreifen, nicht daß man darüber richten soll; er stellt es nicht vor den moralischen, viel weniger vor den juristischen Richterstuhl. Ja, das Allerschmerzlichste sogar verliert seinen Stachel durch die Form der Mitteilung. Der Mund des Harfenspielers ist verschlossen, seine Geschichte kommt nie über seine Lippen, erst nach seinem Tode wird sein Schicksal von einem ruhigen Fremden erzählt.

In dieser so stark idealisierten Welt, welche von der Hand des Dichters einen Schönheitsstempel empfangen hat, schweift nun Wilhelm umher, ohne Plan, aber nicht ohne Ziel, er sucht nach dem Ideale: dem Ideal einer Lebensstellung, dem Ideal eines Weibes, dem Ideal der Bildung. Er ist zuerst Kaufmann, dann Schauspieler, dann Arzt. Er liebt Mariannen, dann die Gräfin, dann Theresen, dann Natalien. Er setzt die Bildung zuerst in Erfahrung, dann in geistige Feinheit, dann in Resignation, und er endigt im zweiten Teile mit sozialen Reformplänen und Reformversuchen, die ihrer Zeit die „Wanderjahre“ zu einem der Werke machten, welche die sozialistischen Revolutionäre am eifrigsten für ihre Richtung ausbeuteten. Aber das Eigentümliche bei dem Buche ist, daß Wilhelm beständig sein Ideal umbildet. Er findet es nicht, er verliert es, so zu sagen; nicht als würde er selbst Spießbürger, aber das Wort verliert für ihn seinen Sinn.

Es ergeht ihm dem Leben gegenüber, wie es oft dem jungen Manne der Philosophie gegenüber ergeht. Er wirft sich auf dieselbe, um in ihr Aufklärung über Gott, über die Ewigkeit, über den Zweck des Lebens und die Unsterblichkeit der Seele zu finden, aber während des Studiums verlieren diese Worte den Sinn für ihn, in welchem er sie früher nahm, er erhält eine Antwort auf seine Fragen, aber eine Antwort, welche ihn lehrt, daß diese Fragen anders gestellt werden müssen. So ergeht es Wilhelm in der Wirklichkeit mit seiner Sehnsucht nach einem vorgefaßten Ideale. Andere haben die

Wolke als Juno umarmt, er läßt die Wolke fahren und drückt Juno an sein Herz.

Nächst den „Herzensergießungen des Klosterbruders" war es Goethe's „Wilhelm Meister", welcher den „Sternbald" hervorrief. Derselbe ist durchgehends ein Nachklang dieses gewaltigen Werkes. Gleich als Meister erschien, faßte Tieck den Plan zu der erst einundvierzig Jahre später veröffentlichten, höchst interessanten Novelle „Der junge Tischlermeister", in welcher der Held, ein in ästhetischer Hinsicht fast allzu fein gebildeter Tischler, einen dem Meister'schen durchaus verwandten Entwickelungsgang im Verhältnis zu adligen Kreisen, zur Schauspielkunst und zum Theater und mit Theaterliebschaften durchmacht. Er führt als echter Romantiker Shakespearesche Lustspiele auf einem nach Shakespeare'schem Muster eingerichteten Salontheater auf, und ist Liebhaber sowohl hinter den Koulissen, wie auf der Bühne.

Vorläufig ward jedoch dieser Plan um Sternbald's willen zurück gelegt. Der moderne Handwerker mußte dem Künstler aus Dürer's romantischer Zeit weichen. In diesem Buche ist das Gemüt auf den Thron gesetzt, aber als reines Gemüt von Vernunft und Klarheit geschieden. Deshalb ist das ganze Buch lauter Sehnen und Schmachten. So heißt es hier z. B. von der Reformation, sie habe statt einer göttlichen Religionsfülle nur eine vernünftige Leere erzeugt, in welcher alle Herzen verschmachten. Und so wird die milde Sinnlichkeit in Goethe's Roman hier zu einem brutalen William Lovell'schen Verlangen. Wenn der Held in sich selbst hinein blickt, sieht er wie Lovell „einen unergründlichen Wirbel, ein verbrausendes, lärmendes Rätsel". In der zweiten Ausgabe fühlte Tieck sich veranlaßt, einen Teil der allzu häufigen lüsternen Bade- und Zechszenen wegzulassen, zwischen denen der Held sich in seinem unruhigen Trachten umher treibt.

Die Hauptsache jedoch ist, daß hier auf eine ganz andere Weise, als bei Goethe, die Wirklichkeit verfeinert und destilliert wird. Sie wird verdünnt, bis sie in Stimmungsduft aufgeht. bis der Charakter in der Landschaft und die Handlung in Waldhornmusik ersäuft. In „Sternbald" ist's alle Tage

Sonntag, und es waltet hier eine beständige Andachtstimmung mit Müßiggang und Glockenklang. Die Lebensanschauung des Buches liegt in den Worten Sternbald's: „Wir vermögen in dieser Welt nur zu wollen (d. h. zu wünschen, uns zu sehnen), nur in Vorsätzen zu leben, das eigentliche Handeln liegt jenseits." Deshalb wird hier niemals gehandelt, die auftretenden Personen fahren unplastisch, wie Kometen umher, ihr Leben besteht aus der Reihe ihrer zufällig und unabsichtlich erlebten Abenteuer; sie sind immer auf der Reise nach dem Ideale, und da dies ja stets als in der Nähe von Rom heimisch gedacht wird, so endigt das Buch dort, übrigens ohne Schluß, und es wurde auch niemals fortgesetzt.

In demselben Maße nun, wie Sternbald träumerischer und zusammenhangsloser als Meister ist, in demselben Grade stellt Novalis Jenen über Diesen. Denn, sagt er, der Kern meiner Philosophie ist, daß die Poesie das absolut Reelle, und daß Alles um so wahrer ist, je poetischer es ist. Der Dichter soll also nicht idealisieren, sondern zaubern. Die wahre Poesie ist die Poesie des Märchens. Ein Märchen ist ein Traumbild ohne Zusammenhang, und die Stärke des Märchens besteht darin, der Welt der Wahrheit durchaus entgegengesetzt und ihr dennoch durchaus ähnlich zu sein. Die künftige Welt, sagt er, ist das vernünftige Chaos, das Chaos das sich selbst durchdrang. Das echte Märchen muß daher zugleich prophetische Darstellung, idealistische Darstellung, absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendicher ist ein Seher der Zukunft. Der Roman ist daher gleichsam die freie Geschichte, gleichsam die Mythologie der Geschichte. Da die Liebe diejenige Form der Sittlichkeit ist, welche die Möglichkeit der Magie bedingt, ist sie die Seele des Romans, der Urgrund in allen Romanen. Denn wo wahre Liebe ist, da spinnen sich Märchen, magische Begebenheiten an.

Aus dieser Novalis'schen Anschauung vom wahren Wesen der Poesie und des Romans lassen sich leicht seine harten Urteile über „Wilhelm Meister" verstehen, den er in seiner frühesten Jugend aufs höchste bewundert hatte. In „Wilhelm Meister" muß ja eben die Poesie, wie im „Tasso," sich vor

der Wirklichkeit beugen. Für Novalis ist dies das Schändlichste von Allem, eine Sünde wider den heiligen Geist der Poesie. Nicht vernichtet oder begrenzt werden soll die Poesie im Romane, sondern verherrlicht, verklärt werden.

Er beschließt deshalb, einen Roman zu schreiben, welcher das direkte Gegenstück zu Meister werden soll. Ja, er bestimmt mit kleinlicher Umsicht, daß sogar durch vollkommen gleichen Druck und gleiches Format „Heinrich von Ofterdingen" sich als Seitenstück zum Goethe'schen Buche darstellen solle. Es ist ja dies, welches vernichtet werden, es ist dessen weltliche Lebensanschauung, welche durch die mystisch-magische Ofterdingens besiegt werden soll. Er schreibt an Tieck: „Mein Roman ist in vollem Gange .... Das ganze soll eine Apotheose der Poesie sein. Heinrich von Ofterdingen wird im ersten Teile zum Dichter reif, und im zweiten als Dichter verklärt. Er wird mancherlei Aehnlichkeit mit dem Sternbald haben, nur nicht die Leichtigkeit; doch ist dieser Mangel vielleicht dem Inhalt nicht ungünstig." Ueber Goethe und Wilhelm Meister urteilt er, wie folgt: „Goethe ist ganz praktischer Dichter. Er ist in seinen Werken, was der Engländer in seinen Waaren ist: höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft .... Er hat, wie die Engländer, einen natürlich ökonomischen, und einen durch Verstand erworbenen edlen Geschmack .... Wilhelm Meisters Lehrjahre sind gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zu Grunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Das Buch handelt blos von gewöhnlichen, menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte, bürgerliche und häusliche Geschichte, das Wunderbare wird darin ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches .... Wilhelm Meister ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet."

Im Gegensatze hierzu will also Novalis einen Roman liefern, in welchem Alles zuletzt sich in Poesie auflöst, oder, was in seiner Sprache dasselbe ist, in welchem die Welt am Schlusse Gemüt wird. Denn alles ist Gemüt. „Die Natur

ist für unser Gemüt," heißt es in dem Buche „was ein Körper für das Licht ist. Er hält es zurück, er bricht es in eigentümliche Farben rc. rc. Die Menschen sind Krystalle für unser Gemüt."

Der Roman ist daher eine Allegorie, zu welcher das in den Roman eingefügte Märchen den Schlüssel enthält. Das Märchen soll zeigen, wie die wahre ewige Welt entsteht, soll die Zurückgewinnung jenes Reiches der Liebe und der Poesie schildern, in welchem das große Weltgemüt „überall sich bewegt und endlos blüht." Da, wie es in einem von Novalis' Fragmenten heißt, der jetzige Himmel und die jetzige Erde prosaischer Natur sind, und unsere Zeit eine Periode des Nutzens ist, so muß ein poetischer Tag des Gerichts voraus gehen, eine Verzauberung gelöst werden, bevor das neue Leben erblühen kann: König Arktur und seine Tochter schlummern eingefroren in ihrem Eispalaste, wie der Geist schlummert, wenn er in den strengen Formen des Rechtes gebunden liegt. Die Befreiung kommt von der Fabel, d. h. der Poesie, und ihrem Bruder Eros. Eros ist das Kind des geschäftigen, unruhigen Vaters, des „Sinnes," des Verstandes. Seine Mutter ist das treue, warme, schmerzlich bewegte Herz. Aber die Milchschwester des Eros, die Fabel, ist die Frucht einer Untreue von Seiten des Vaters, des Verstandes, die üppige Ginnistan, die Phantasie, die Tochter des Mondes, hat sie geboren. Neben diesen Gestalten steht als die Wächterin des Hausaltars Sophia, die himmlische Weisheit. Fabel nennt sich das Patenkind Sophiens.

Aber feindliche Mächte gewinnen die Oberhand im Hause. Während die Liebe und die Phantasie mit einander auf Reisen gehen, verwickelt „der Schreiber" das Gesinde in eine Verschwörung. Der Schreiber ist der Geist der Prosa, die beschränkte, verstandesstolze Aufklärung; er wird als immerfort schreibend geschildert. Wenn Sophie das Geschriebene in eine Schale taucht, die auf dem Altar steht, bleibt manchmal Etwas davon stehen, manchmal wird alles ausgelöscht. Treffen ihn einige Tropfen aus der Schale, so fallen eine Menge Zahlen und geometrische Figuren nieder, die er mit vieler Emsigkeit

auf einen Faden zieht und sich zum Zierrat um den mageren Hals hängt. Der Schreiber ist Novalis' Nureddin. Auf sein Anstiften werden der Vater und die Mutter in Bande gelegt, der Altar wird zerschlagen.

Zum Glück ist die kleine Fabel entkommen. Sie gelangt zuerst in das Reich des Bösen, wo die totbringenden Parzen hausen, aber sie vermögen ihr nichts anzuhaben. Sie tötet das Böse, indem sie es den Taranteln d. h. den Leidenschaften, preisgiebt. Jetzt sind Zeit und Sterblichkeit aufgehoben. „Der Flachs ist versponnen. Das Leblose ist wieder entseelt, das Lebendige wird regieren." In einem allgemeinen Weltbrande erleidet die Mutter, das Herz, den Flammentod; auf dem Scheiterhaufen geht der glänzende Stern der früheren Welt, die Sonne, zu Grunde, die Flamme zieht gen Norden und schmilzt das Eis um Arktur's Palast, Eros und Fabel ziehen durch eine verwandelte und blühende Welt in denselben ein. Fabel hat ihre Sendung erfüllt; denn sie führt Eros zu seiner Geliebten, der Tochter des Königs. Das strenge Recht hat sein Reich an die Poesie und Liebe abgetreten.

Gegründet ist das Reich der Ewigkeit;
In Lieb und Frieden endigt sich der Streit;
Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen;
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.

Sophie spielt in dieser Dichtung dieselbe Rolle, wie Beatrice in Dantes Dichtung.

Wie nun das Weltschicksal hier als ein Märchen dargestellt ist, so sollte im Roman das Menschenschicksal als ein romanhaftes, zuletzt in das Märchen übergehendes Ereignis dargestellt werden. So dunkel, so allegorisch dieser Roman ist, beruht doch das, was Wert in demselben hat, darauf, daß er so vollständig wie jedes andere lebendige Dichterwerk erlebt ist. Die Verherrlichung des alten Meistersängers sollte auf eine Vergötterung der Poesie hinauslaufen; aber der Held dieser Apotheose ist Hardenberg selbst. Heinrich, welcher zum Dichter geboren wurde, lebt ein stilles Leben im Hause seiner Eltern zu Eisenach, wie Hardenberg in seinem väterlichen Hause.

Ein Traum, der noch wunderbarer erscheint, weil der Vater einmal als Jüngling einen ähnlichen geträumt hat, läßt ihn das heimliche Glück seines Dichterlebens vorausahnen, und zeigt ihm in Gestalt einer seltsamen blauen Blume das Ziel seiner Liebe.

Jetzt tritt er hinaus in die Welt. Mit der Mutter und in Gesellschaft reisender Kaufleute zieht er zu seinem Großvater mütterlicherseits in Augsburg. Vielerlei bunte Lebensbilder begegnen ihm unterwegs; sie sind bestimmt, im Verein mit den Erzählungen seiner Begleiter, seinen Gesichtskreis zu erweitern und die Poesie zu entwickeln, welche in seiner Seele schlummert. Denn alle ihre Gespräche drehen sich um Poesie und Dichter, sie erzählen ihm die Arionssage und die Volksmärchen, in welchen der Dichter auf gleichen Rang mit dem Könige gestellt wird, und philosophieren überhaupt über die Poesie und die Kunst, nicht wie Kaufleute aus der barbarischen Zeit des Mittelalters, sondern wie Romantiker von 1801. Einer von ihnen giebt z. B. folgende Erklärung vom Triebe des Menschen zur bildenden Kunst: „Die Natur will selbst auch einen Genuß von ihrer großen Künstlichkeit haben, und darum hat sie sich in Menschen verwandelt, wo sie nun selber sich über ihre Herrlichkeit freut, das Angenehme und Liebliche von den Dingen absondert, und es auf solche Art allein hervorbringt, daß sie es auf mannigfaltigere Weise und zu allen Zeiten und aller Orten haben und genießen kann.“

Auf einer Ritterburg trifft Heinrich ein morgenländisches Mädchen, das ihn an den kriegerischen Gegensatz zwischen Westen und Osten erinnert, wie derselbe im Mittelalter die Zeit bewegte. Es ist interessant, das innige Lied dieses Mädchens mit Victor Hugos brillantem Gedichte „La captive“ in „Les Orientales“ zu vergleichen. Der Gegenstand ist verwandt. Hugos

Bien loin de ces sodomes
Au pays, dont nous sommes,
Avec les jeunes hommes
On peut parler le soir. —

erinnert an die gefühlvollen Worte des deutschen Liedes:

Dem Geliebten darf man trauen,
Ew'ge Lieb und Treu den Frauen
Ist der Männer Losung hier.

Die Poesie der Natur und Geschichte tritt Heinrich in den Gestalten eines Bergmannes und eines Einsiedlers entgegen. Im Buche des geheimnisvollen Einsiedlers, welches als Vorbild für das Buch des Köhlers in Ingemanns „Waldemar der Sieger" gedient hat, findet er sein eigenes Lebensschicksal aufgezeichnet.

Endlich kommen die Reisenden nach Augsburg, wo Heinrich einen Dichter und ein entzückendes junges Mädchen kennen lernt. In Klingsohr steht der entwickelte Dichter vor ihm, ein Dichter, dessen Aussprüche vielfach an diejenigen Goethes erinnern. Fast Alles, was dieser Dichter sagt, ist so überraschend vernünftig und gesund, daß man kaum begreift, wie Novalis selbst sich nichts davon zu Herzen genommen hat. So sagt er: „Ich kann Euch nicht genug anrühmen, Euren Verstand, Euren natürlichen Trieb, zu wissen, wie alles sich begiebt und unter einander nach Gesetzen der Folge zusammenhängt, mit Fleiß und Mühe zu unterstützen. Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck zu erreichen . . . . Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder thun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt . . . . Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein. Zur wahren, melodischen Geprächigkeit gehört ein weiter, aufmerksamer und ruhiger Sinn." In einem Punkte jedoch sind Klingsohr und Novalis vollkommen einig, nämlich darin, daß alles Poesie sei und sein müsse: „Es ist recht übel, daß die Poesie einen besonderen Namen hat, und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes. Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?"

Als Heinrich Klingsohrs Tochter Mathilde sieht, ist all' sein Liebessehnen befriedigt. Ihm ist zu Mute wie beim An-

blick der blauen Blume. Er scheint am Ziele zu stehen, wie Novalis, als er Sophie von Kühn gefunden hatte. Da ertrinkt die Geliebte. In tiefer Trauer verläßt Heinrich jetzt Augsburg. Eine Vision, ganz von der Art, wie Novalis sie selbst an Sophiens Grabe gehabt, tröstet ihn, er sieht die Verstorbene und hört ihre Stimme.

In einem fernen Kloster, dessen Mönche, Priester zur Erhaltung „des heiligen Feuers in jungen Gemütern," eine Art von Geisterkolonie zu bilden scheinen, lebt er „unter Toten." Er durchlebt die Stimmungen, welchen Novalis in den „Hymnen an die Nacht" Ausdruck gegeben hat. Aber er taucht wieder von den Toten empor. Ein neues wunderbares Wesen hat sich ihm angeschlossen, Cyane ersetzt ihm Mathilde.

Der zweite Teil ist nur flüchtig entworfen: Heinrich durchstreift die ganze Welt. Nachdem er alles Irdische erlebt hat, „kehrt er wie in eine alte Heimat in sein Gemüt zurück." Hier verändert die Welt sich zu einem rein poetischen Geisterreiche. Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. Er findet Mathilden wieder, aber Mathilde ist nicht mehr von Cyane, seiner zweiten Geliebten, verschieden. Diese Doppelliebe war, wie Novalis' eigene, nur eine. Alle Zeit und Lebensunterschiede werden jetzt in der Einheit seines Gemütes aufgehoben. Das Fest des Gemütes, der Liebe und der ewigen Treue wird begangen.

Bei diesem Feste feiert die Allegorie ihre schönsten Triumphe. Das gute und das böse Prinzip treten im Wettkampfe auf und singen Wechselgesänge, ebenso die Wissenschaften, sogar auch die Mathematik. Indische Pflanzen werden besungen. Vermutlich hat die Lotosblume, als mehr oder minder geeignet zur blauen Blume, dabei eine Rolle spielen sollen. — Der Schluß ist nur leicht angedeutet: Heinrich findet die blaue Blume; es ist Mathilde. „Heinrich pflückt die blaue Blume, und erlöst Mathilden von dem Zauber der sie befangen hält, aber sie geht ihm wieder verloren. Er erstarrt im Schmerz und wird ein Stein. Edda (die blaue Blume, die Morgenländerin, Mathilde [vierfache Doppelgängerei!]) opfert sich an dem Steine, er verwandelt sich in einen klin-

genden Baum. Cyane haut den Baum um, und verbrennt sich mit ihm, er wird ein goldener Widder. Edda-Mathilde muß ihn opfern, er wird wieder Mensch. Während dieser Verwandlungen hat er allerlei wunderliche Gespräche.“ Man glaubt das gern!

Dasjenige Werk in der dänischen Litteratur, welches dem „Heinrich von Osterdingen“ am nächsten entspricht, ist Ingemanns, von Grundtvig so sehr bewundertes Gedicht „Die schwarzen Ritter.“ Wie verwandt Ingemanns Stimmungsleben während der Arbeit an dieser Dichtung mit dem des deutschen Romantikers war, sieht man aus seiner Autobiographie: „Auf das große, bewegte Weltleben da draußen achtete ich während der ganzen Periode nur wenig. Selbst die Flammen Moskaus, der Untergang der großen Armee und Napoleons Sturz waren mir transitorische Phänomene; . . . selbst im Befreiungskampfe Deutschlands sah ich nur das zersplitterte Volksleben in Zwiespalt mit sich selber und die edelsten Kräfte ohne Einheit und Zusammenhalt in ihrem Innersten. Zwischen dem Ideenleben und dem Menschenleben blieb für mich ein klaffender Spalt, über welchen nur der Regenbogen der Liebe und der Poesie die Brücke schlagen konnte . . . . Ich dichtete mich in das Labyrinth einer Märchenwelt hinein, worin die Liebe mein Ariadnefaden war, und worin ich mit der Weltharfe der Lebenspoesie, deren Saiten der Genius zwischen Felsen über Abgründen ausspannt, die Ungeheuer des Seins in Schlaf lullen und alle Dissonanzen und Rätsel der gestörten Weltharmonie auflösen wollte.“ Man weiß, wie grauslich das Resultat ausfiel.

Es ist klar, daß Novalis im „Osterdingen“ sein Ziel erreicht hat, Etwas zu erschaffen, das dem „Wilhelm Meister“ so ungleich wie möglich sei. Die blaue Blume war ja das Symbol des Ideals. Hier ist die Wirklichkeit ganz im Ideale und das Ideal ganz im Symbole aufgegangen. Die Poesie ist vollständig vom Leben losgerissen. Ja, Novalis meint, daß dies das Richtige sei. So sagt er im Roman von den Dichtern: „Große und vielfache Begebenheiten würden sie stören. Ein einfaches Leben ist ihr Los, und nur aus Er-

zählungen und Schriften müssen sie mit dem reichen Inhalt und den zahllosen Erscheinungen der Welt bekannt werden. Nur selten darf im Verlauf ihres Lebens ein Vorfall sie auf einige Zeit in seine raschen Wirbel mit hineinziehen, um durch einige Erfahrungen sie von der Lage und dem Charakter der handelnden Menschen genauer zu unterrichten. Dagegen wird ihr empfindlicher Sinn schon genug von nahen unbedeutenden Erscheinungen beschäftigt .... Sie, die schon hier im Besitz der himmlischen Ruhe sind, und, von keinen thörichten Begierden umhergetrieben, nur den Duft der irdischen Früchte einatmen, ohne sie zu verzehren, sind freie Gäste, deren goldner Fuß nur leise auftritt, und deren Gegenwart in allen unwillkürlich die Flügel ausbreitet .... Wenn man den Dichter mit dem Helden vergleicht, so findet man, daß die Gesänge der Dichter nicht selten den Heldenmut in jugendlichen Herzen erwecken, Heldenthaten aber wohl nie den Geist der Poesie in irgend ein Gemüt gerufen haben."

Der Grundirrtum ließ sich nicht schärfer formulieren. Also nicht für das Leben und seine Thätigkeiten ist die Poesie ein Ausdruck, nein, die Thätigkeiten des Lebens haben die Poesie zum Ausgangspunkt. Sie erschafft Leben. Von mancher Poesie mag das wahr sein; aber giebt es eine Poesie, von welcher es niemals gelten kann, so ist es wohl diese. Zu welcher Thätigkeit in dieser Welt könnte sie wohl entflammen? Sich in einem singenden Baum oder in einem goldenen Widder zu verwandeln? Hier ist nämlich ja gar nicht von Thätigkeit, sondern nur von Sehnsucht die Rede.

Alles Beste in Novalis' Poesie ist nur ein Ausdruck dieser Sehnsucht, welche sich vom reinen Naturverlangen bis zur höchsten Schwärmerei erstreckt. Als Probe von Beidem mögen hier zwei Lieder folgen, welche zu dem Schönsten gehören, was er geschaffen hat. Das eine drückt das sinnliche Verlangen junger Mädchen aus, das andere die Sehnsucht junger Männer nach einander in der Schwärmerei jugendlicher Freundschaft.

Wie artig ist in dem Roman das Lied, in welchem die jungen Mädchen ihr hartes Geschick beklagen:

Sind wir nicht geplagte Wesen?
Ist nicht unser Los betrübt?
Nur zu Zwang und Not erlesen,
In Verstellung nur geübt,
Dürfen selbst nicht unsre Klagen
Sich aus unsern Busen wagen.

Allem, was die Eltern sprechen,
Widerspricht das volle Herz:
Die verbotne Frucht zu brechen,
Fühlen wir der Sehnsucht Schmerz:
Möchten gern die süßen Knaben
Fest an unsern Herzen haben.

Wäre dies zu denken, Sünde?
Zollfrei sind Gedanken doch.
Was bleibt einem armen Kinde
Außer süßen Träumen noch?
Will man sie auch gern verbannen,
Nimmer ziehen sie von dannen.

Wenn wir auch des Abends beten,
Schreckt uns doch die Einsamkeit,
Und zu unsern Kissen treten
Sehnsucht und Gefälligkeit.
Könnten wir wohl widerstreben,
Alles, Alles hinzugeben?

Unsre Reize zu verhüllen,
Schreibt die strenge Mutter vor;
Ach, was hilft der gute Willen,
Quellen sie nicht ganz empor?
Bei der Sehnsucht innerm Leben
Muß das beste Band sich geben.

Jede Neigung zu verschließen,
Hart und kalt zu sein wie Stein,
Schöne Augen nicht zu grüßen,
Fleißig und allein zu sein,
Keiner Bitte nachzugeben:
Heißt das wohl ein Jugendleben?

Hier ist die blaue Blume, wie man sieht, nur die verbotene Frucht. Aber mit welcher lieblichen Schelmerei ist die

Sehnsucht ausgedrückt! In einem ganz anders feierlichen und innigen Stile kommt sie in folgendem Gedicht an einen Freund zu Worte:

Was paßt, das muß sich ründen,
Was sich versteht, sich finden,
Was gut ist, sich verbinden,
Was liebt' zusammen sein.
Was hindert, muß entweichen,
Was krumm ist, muß sich gleichen,
Was fern ist, sich erreichen,
Was keimt, das muß gedeihn.

Gieb treulich mir die Hände,
Sei Bruder mir, und wende
Den Blick vor Deinem Ende
Nicht wieder weg von mir.
Ein Tempel, wo wir knieen.
Ein Ort, wohin wir ziehen,
Ein Glück, für das wir glühen,
Ein Himmel mir und Dir!

Hier ist die Sehnsucht, ungefähr wie bei den Kreuzfahrern, ein Suchen in weiter Ferne nach einem erhabenen Ziel. Die blaue Blume verschmilzt mit dem blauen Horizonte, dessen Farbe ja auch die Ferne andeutet. Richten wir daher noch einmal unsere Aufmerksamkeit auf dieselbe. In Spielhagens „Problematische Naturen" sagt eine der auftretenden Personen: „Sie erinnern sich doch der blauen Blume in Novalis' Erzählung? Die blaue Blume! Wissen Sie, was das ist? Das ist die Blume, die noch keines Menschen Auge erschaute, und deren Duft doch die ganze Welt erfüllt. Nicht alle Kreatur ist fein genug organisiert, diesen Duft zu empfinden; aber die Nachtigall ist von ihm berauscht, wenn sie beim Mondenschein oder in der Dämmerung des Morgens singt und klagt und schluchzt und all' die närrischen Menschen waren es und sind es, die früher und jetzt in Prosa und Versen dem Himmel ihr Weh und Ach klagten und klagen, und noch Millionen dazu, denen kein Gott gab, zu sagen, was sie leiden, und die in ihrer stummen Qual zum Himmel blicken, der kein Erbarmen hat. Ach, und aus dieser Krankheit ist keine Rettung — keine, als der Tod. Wer nur einmal den

Duft der blauen Blume eingesogen, für den kommt keine ruhige Stunde mehr in diesem Leben. Als wäre er ein verruchter Mörder, als hätte er den Herrn von seiner Schwelle gestoßen, so treibt es ihn weiter und immer weiter, wie sehr ihn auch seine wunden Füße schmerzen und es ihn verlangt, das müde Haupt endlich einmal zur Ruhe zu legen. Wohl bittet er, von Durst gequält, in dieser oder jener Hütte um einen Labetrunk, aber er giebt den leeren Krug ohne Dank zurück, denn es schwamm eine Fliege in dem Wasser, oder das Gefäß, und wäre es von Asbest, war nicht reinlich, und so oder so — Erquickung hatte er sich nicht getrunken. Erquickung! Wo ist das Auge, in das wir einmal geschaut haben, um nie wieder in ein anderes, glänzenderes, feurigeres schauen zu wollen; wo ist der Busen, an dem wir einmal ruhten, um nie wieder das Pochen eines anderen, wärmeren, liebedurchglühteren Herzens hören zu wollen? wo? ich frage Sie, wo?"

„Die Liebe," lautet die Antwort, „ist der Duft der blauen Blume, der, wie Sie vorher sagten, die ganze Welt erfüllt, und in jedem Wesen, das Sie von ganzem Herzen lieben, haben Sie die blaue Blume gefunden."

„Sie lösen so doch das Rätsel nicht," klingt es leise und traurig zurück, denn eben die Bedingung, daß wir von ganzem Herzen lieben müssen . . . können wir ja nicht erfüllen. Wer von uns kann denn noch mit ganzem Herzen lieben? Wir alle sind so abgehetzt und müde, daß wir weder die Kraft noch den Mut haben, die zu einer wahren, ernsten Liebe gehören, zu jener Liebe, die nicht ruht und rastet, bis sie jeden Gedanken unseres Geistes, jedes Gefühl unseres Herzens, jeden Blutstropfen unserer Adern sich zu eigen gemacht hat."

Diese letzte Auslegung ist fein und schön, sie ist nicht unwahr, aber sie ist nicht erschöpfend. Die blaue Blume ist nicht blos in der Liebe, sondern in allen Richtungen des Lebens das vollkommene, und in so fern ideale, aber rein persönliche Glück. Da sich dies seinem Wesen nach nicht erreichen läßt, so ist es die Sehnsucht nach demselben, das beständige, unruhige Trachten von Ort zu Ort, welches alle Romantiker schildern.

Kaum einer der eigentlichen deutschen Romantiker ist in dem Maße Dichter der romantischen Sehnsucht, wie der deutschgeborene, aber dänisch dichtende Schack Staffeldt. Aber bei ihm ist die Sehnsucht nicht dargestellt, als setzte sie den Menschen auch nach außen in Unruhe. Sie ist bei ihm zu tief, um durch irgendwelche örtliche Wandelbarkeit befriedigt werden zu können. Bei einer ganzen Schar späterer Romantiker dagegen tritt die Sehnsucht als das unruhige Verlangen auf, welches den Menschen von Stätte zu Stätte treibt.

Am typischsten erscheint mir die Schilderung in Eichendorffs Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts." Dies Buch, welches 1814 erschien, ist zwanzig Jahre nach dem „Ofterdingen" verfaßt, aber von einem Schriftsteller, welcher doch nur zehn Jahre jünger als Novalis war, von Joseph Freiherrn von Eichendorff, einem Schüler Tiecks, einem Ultra-Romantiker, einem frommen, liebenswürdigen Gemüte.

Eichendorff wurde 1788 in Ober-Schlesien als Sohn einer hochadligen Familie geboren. Seine erste Erziehung wurde, da sein Geschlecht katholisch war, von einem katholischen Geistlichen geleitet. In Halle, wo er von 1805 an Jurisprudenz studierte, hörte er auch Schleiermachers und Steffens Vorlesungen; der letztere zog ihn besonders an. Hier lernte er zuerst die romantischen Dichtungen kennen, und Novalis eröffnete ihm eine neue, ahnungsreiche Traumwelt. Gleich in den ersten Ferien besuchte er den alten Claudius in Wandsbeck, für den er seit seinen Knabenjahren eine leidenschaftliche Verehrung besaß, weil ihm Claudius' Blatt „Der Wandsbecker Bote" zur Zeit, als ihn sein Hofmeister mit Kinderbüchern im Stile der Aufklärungszeit plagte, der beste Trost gewesen war. Etwas von Claudius' mildem Humor findet sich auch in Eichendorffs Poesie.

1807 ging er nach Heidelberg, machte mit den daselbst lebenden Romantikern, darunter Arnim, Brentano, Görres, Bekanntschaft, und arbeitete sowohl an „Des Knaben Wunderhorn," als an Görres' Schrift über die Volksbücher mit. 1809 traf er in Berlin wieder mit Arnim und Brentano zusammen. Hier wurde er auch mit Adam Müller bekannt, der keinen ge-

ringen Eindruck auf ihn machte; außerdem wurde er von Fichtes Vorlesungen stark ergriffen.

Da er im damaligen Preußen auf keine Anstellung rechnen konnte, so ging er 1810 nach Wien, um in den österreichischen Staatsdienst zu treten; er verkehrte mit Friedrich Schlegel, schloß eine herzliche Freundschaft mit dessen Stiefsohn, dem Maler Philipp Veit, und schrieb seinen ersten allzu romantischen Roman „Ahnung und Gegenwart," der nichts als Phantasterei und Lyrik ist. Aber schon hier wollte er, wie in seinen späteren Schöpfungen „die innere Frische und Gesundheit des Menschen, den innigen Einklang mit der Natur in Wald, Strom und Gebirge, im leuchtenden Morgen, in der träumerischen Sternennacht gegen die leeren Vergnügungen der großen Welt und die gespreizte Ziererei oder sittliche Verdorbenheit der Zeit" stellen. Hier, wie in all' seinen Arbeiten, ist das Abenteuerliche vorherrschend. Sobald er das Gebiet des luftigen, romantischen Vagabundenlebens verläßt, steht er in Gefahr, ins Gespensterhafte und Gräßliche zu verfallen.

Seine Absicht in österreichische Dienste zu treten, wurde durch seinen Entschluß, am Kriege gegen Napoleon teilzunehmen, verhindert. Er trat in das Lützow'sche Freikorps ein und wurde einem Landwehrbataillon eingereiht. Später zog er mit den deutschen Truppen in Paris ein.

Dann wurde er im preußischen Kultusministerium angestellt und entwickelte sich zu einem gewissenhaften und tüchtigen Beamten, bis ihn, den überzeugten Katholiken, ein Konflikt zwischen der Regierung und den katholischen Bischöfen (1840) in ein gespanntes Verhältnis zum Minister brachte. Er bekam den erbetenen Abschied nicht sofort, sondern erhielt den Auftrag, eine Denkschrift über die Wiederinstandsetzung des Schlosses Marienburg abzufassen.

Er studierte unter anderem Spanisch, übersetzte mehrere „Autos sacramentales" von Calderon und näherte sich unter diesen Studien immer mehr den ultramontanen Führern. In seinen späteren Lebensjahren behandelte er die neuere deutsche Litteraturgeschichte. Er stellte besonders die romantische Schule und deren katholisierende Tendenzen so dar, als wären diese

Tendenzen das Bedeutendste und Wahrste an der Schule und schilderte die Abwendung einiger ihrer Führer von diesen Bestrebungen, als Abfall von der Wahrheit und überhaupt als ein Zeichen des litterarischen Verfalles.

Er blickt mit Geringschätzung auf Schillers Helden mit ihrer „rhetorischen Idealität“ und auf Goethes kleine Lieder mit ihrer symbolischen Naturpoesie herab. Im Gegensatze hierzu sei, sagt er, die Idee der Romantik Heimweh, die Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, d. h. nach der Alle umschließenden Kirche. Aber sie sei von diesem ihrem Grundgedanken abgefallen. Mit diesen ungesunden Anschauungen vereinigt Eichendorf eine wahre, echt poetische Begabung, von stark lyrischer Natur, und Keiner hat besser, als er, in zusammengedrängterer Form ein Bild von der Sehnsucht und den Idealen der romantischen Schule gegeben. In dem kleinen Buche „Aus dem Leben eines Taugenichts“ summt und klingt die ganze ursprüngliche Romantik, wie in einem Käfig eingeschlossen. Hier ist alles: Waldesluft und Vogelgesang, Reisesehnsucht und Reiselust, besonders nach Italien, Sonntagsstimmung und Mondenschein, das echte romantische Landstreicher- und Vagabundenleben, eine Unthätigkeit, „so daß die Glieder von dem ewigen Nichtsthun ordentlich aus allen Gelenken gehen,“ und es ist, „als würde er vor Faulheit noch ganz auseinander fallen.“

Der Taugenichts ist ein junger, armer Müllerssohn, dessen einzige Lust im Leben darin besteht, unter den Bäumen zu liegen und nach dem Himmel hinauf zu blicken, umher zu schwärmen mit der Geige auf dem Rücken, schwärmerische Weisen zu dieser Geige zu singen, unbekümmert um alle Herrlichkeiten dieser Erde, aber so schön, daß alle Herzen von Sehnsucht ergriffen werden. „Jeder“, sagt er, „hat sein Plätzchen auf der Erde ausgesteckt, hat seinen warmen Ofen, seine Tasse Kaffee, seine Frau, sein Glas Wein zum Abend und ist so recht zufrieden. Mir ist's nirgends mehr recht.“ Er betet eine hohe, vornehme, schöne Dame an, die er ein paar Mal gesehen hat, und besingt sie in einem, für seine untergeordnete Lebensstellung (er ist Gärtner) wunderhübschen und gefühlvollen Liede:

Wohin ich geh' und schaue,
In Feld und Wald und Thal,
Vom Berg hinab in die Aue,
Vielschöne, hohe Fraue
Grüß' ich Dich tausendmal.

In meinem Garten find' ich
Viel Blumen, schön und fein,
Viel Kränze wohl draus wind' ich,
Und tausend Gedanken bind' ich
Und Grüße mit darein.

Ihr darf ich keinen reichen,
Sie ist zu hoch und schön;
Die müssen alle verbleichen,
Die Liebe nur ohne Gleichen
Bleibt ewig im Herzen stehn.

Ich schein' wohl froher Dinge
Und schaffe auf und ab,
Und ob das Herz zerspringe,
Ich grabe fort und singe,
Und grab' mir bald mein Grab.

Durch ihren Einfluß wird er zum Zolleinnehmer auf dem Schlosse befördert, und erbt von seinem Vorgänger einen prächtigen roten Schlafrock mit gelben Punkten, grüne Pantoffeln, eine Schlafmütze und einige Pfeifen mit langen Röhren. In seiner neuen Herrlichkeit, aus dem längsten Rohre rauchend, das er vorgefunden, verbringt er einige Zeit in einer stillen Muße. Die Kartoffeln und anderes Gemüse wirft er aus seinem kleinen Gärtchen hinaus und bepflanzt es mit den auserlesensten Blumen, horcht mit Entzücken auf ferne Jagdhorn- und Posthorntöne, und legt jeden Morgen demütig seinen Blumenstrauß auf einen steinernen Tisch, wo seine Dame ihn finden muß, bis sie endlich aus seinem Horizonte verschwindet. Als er nun eines schönen Tages allein bei seinem Rechnungsbuche und bei seiner verstaubten Geige sitzt, fährt ein Morgenstrahl aus dem gegenüberstehenden Fenster gerade blitzend über die Saiten. „Das gab einen rechten Klang in meinem Herzen. Ja, sagt' ich, komm nur her, du getreues Instrument! Unser Reich ist nicht von dieser Welt!“ Und so verläßt er Rechnungsbuch, Schlafrock, Pantoffeln und Pfeifen, um in die weite, weite Welt zu wandern, zuerst nach Italien.

Der Taugenichts ist nun der drolligste, unbeholfene und kindliche Bursch, den man sich denken kann; in geistiger Hinsicht ist er etwa zehn Jahre alt und wird niemals älter. In einzelnen delikaten Situationen, wo seine Unschuld in Versuchung geführt wird, ist er so keusch aus Unerfahrenheit, wie einer von H. C. Andersens Helden, der Improvisator oder O. Z. Er weiß niemals, was ihm passiert. Alles geschieht mit ihm, ohne irgend ein Eingreifen von seiner Seite. Um ihn gruppieren sich lauter Personen, die ein eben so freies Gewerbe, wie er, treiben, Maler, welche nach Italien reisen, ein Künstler, der seine Geliebte entführt, Musikanten, welche von Stadt zu Stadt ziehen, und Studenten auf der Fußwanderung, welche Studentenlieder singen. Diesem träumerischen, unstät umherschweifenden Leben gegenüber nimmt sich das Alltägliche selbstverständlich wie ein ewiges Einerlei aus. Als der Held nach seinem Heimatsorte zurückkommt, findet er den neuen Zolleinnehmer vor seiner Thür stehen, in demselben Schlafrock mit gelben Punkten, denselben Pantoffeln u. s. w. Es ist die Situation wie in Heiberg's „Elfen"*) zwischen Grimmemann und Mannegrimm. Nachdem er das ganze Leben lang überall seine blaue Blume gesucht hat, findet er sie in seiner Heimat, und sein erstes Entzücken wird scherzhaft, fast in H. C. Andersens Manier folgendermaßen geschildert: „Mir war so wohl, wie sie so fröhlich und vertraulich neben mir plauderte, ich hätte bis zum Morgen zuhören mögen. Ich war so recht seelenvergnügt, und langte eine Hand voll Knackmandeln aus der Tasche, die ich noch aus Italien mitgebracht hatte. Sie nahm auch davon und wir knackten nun und sahen zufrieden in die stille Gegend hinaus."

Der Taugenichts ist hier ein Repräsentant des romantischen Suchens und Sehnens, ungefähr wie die jungen Liebhaber in J. L. Heibergs Jugendarbeiten „Frisch gewagt ist halb gewonnen" und „Töpfer Walther." Er repräsentiert die brotlosen Künste, die vogelfreie, unnütze Kunst, und die unendliche Sehnsucht.

*) Deutsch von Dr. K. L. Kannegießer in J. L. Heibergs „Dramatischen Schriften," Bd. 1. Leipzig, Carl B. Lorck, 1847.

Die unendliche Sehnsucht! Halten wir uns an dies Wort, denn hierauf ist die romantische Poesie gebaut. Auch in Dänemark findet man in einer gewissen Periode die freie Wanderlust und ihre Sehnsucht zum Lebensprinzipe gemacht. Erst Fernweh, dann Heimweh. Denken wir einen Augenblick an einen Schriftsteller wie Goldschmidt, dessen ganze Poesie in Wirklichkeit ihre Quelle in der Sehnsucht hat, in „verzehrendem Sehnen," um uns seines eigenen Lieblingsausdrucks zu bedienen. Oder gehen wir etwas weiter zurück, und nehmen wir ein paar Zwillingsgeister, wie Paul Möller und Christian Winther, so werden wir dieselbe Tendenz und denselben Typus finden.

Paul Möllers Typus ist „Der kraushaarige Fritz." Das Lied des Bauernjungen:

Leb wohl, mein Dörfchen lieb und wert,
Meiner Mutter Kessel dampft auf dem Herd,
Meines Vaters Kuh, die käut im Stall,
Meiner Schwester Hühner schlafen all'
Ich will fort in die Welt!

enthält lauter Fernweh.

Dies Lied erweckt die Wanderlust in der Seele des Helden und er macht sich auf den Weg, um „die unbekannte Schöne" aufzusuchen. Er findet erst Marien, dann Sophien, und echt romantisch bricht die Erzählung in der Mitte ab; denn dies Umherschweifen und Suchen läßt sich ins Unendliche fortsetzen, so lange die jugendliche Sehnsucht vorhält.

Der einzige, rechte Typus, den Christian Winther geschaffen hat, ist der Sänger Folmer in „des Hirsches Flucht".*) Diese Gestalt, in welcher sich Winther's ganze Poesie personifiziert, ist die verkörperte romantische Ungebundenheit selbst. Das Grundthema ist hier die romantische Unruhe und Rastlosigkeit, die Willkür und Sehnsucht, das Verlangen, sich frei unter den Baumwipfeln auszustrecken und dem Geplauder des Bächleins zu lauschen, unstät und ruhelos unter Gesang

*) Deutsch von Ryno Quehl. Berlin, 1857.

umher zu schweifen. Folmers letztes Lied ist ein wahres Programm der Romantik.

Eine feine, liebenswürdige Sinnlichkeit bildet hier das neue variierende Element im Gegensatze zu der grobkörnigen Gesundheit und Derbheit, welche Paul Möller seinem Fritz von seiner eigenen Natur mit auf den Weg gegeben hat. Aber verstehen wir recht diesen romantischen Zug bei Paul Möller, eben weil seine Gesundheit uns im Uebrigen so leicht dazu veranlaßt, ihn zu übersehen, und uns wirklich ihn so lange hat übersehen lassen. Mit seiner Begeisterung für eine Vorzeit, die sehr verschieden von dem Bilde war, das er von ihr entwirft:

> Vor Zeiten war unser altes Land
> Voll turmgeschmückter roter Paläste, —

mit seiner romantischen Vorliebe für die Zeit der Unwissenheit und Knechtschaft hängt sein Haß gegen alle liberalen Bestrebungen der Gegenwart zusammen. In seiner Biographie heißt es: „Er verfocht in seinen späteren Jahren mit einem komischen Ernste die Behauptung, daß alle liberalen Agitatoren von irgendwelcher Bedeutung Juden seien.“ Dies gilt bekanntlich fast nur für Deutschland, für Heine und Börne, Karl Beck und Moritz Hartmann, Lassalle und Karl Marx. Und an einer anderen Stelle lesen wir: „Er war überhaupt geneigt, das Streben der Liberalen als einen Ausdruck niederer Naturtriebe, wie der Herrschsucht und des Eigennutzes, befangen im Dienste des Materiellen, und daher feindlich gegen wahre Poesie, Kunst und andere höhere Lebensinteressen zu betrachten. Man sieht dies z. B. aus der Verbindung, welche er, wie oben bemerkt, zwischen dem Liberalismus und dem Judentum finden wollte, gegen welches er durchaus nicht günstig gestimmt war.“ Es liegt, scheint mir, ein guter Teil Borniertheit in diesen Worten. Fügt man nun noch seine klägliche Abhandlung über die Unsterblichkeit, sein Gedicht „der Künstler unter den Rebellen“ und seine Aeußerungen über die Frauenemanzipation hinzu: daß zu schriftstellern für eine Frau dasselbe sei, wie tüchtig auf den Tisch zu trumpfen oder derb und mannhaft mit dem Speichel einen Bogen in

der Luft zu beschreiben, daß Frau von Staël und George Sand geistige Mißgeburten seien, daß es unschön, „ja widerwärtig“ sei, wenn eine Frau Gedichte verfasse — so hat man das Bild eines Romantikers, der noch reaktionärer als die deutschen ist, und man kann sich nicht wundern, daß auch für ihn das ewige Sehnen der Ausgangspunkt der Poesie wird. Sein Student kehrt in den Studenten der Hostrup'schen Lustspiele wieder. Auch sie schweifen unstät umher:

Ewiges Sehnen ohn' Rast und Ruh',
Tiefstes Geheimnis des Wanderns bist du!

Ich kann der Lust nicht widerstehen, dem Leser zu zeigen, welche krankhafte Form diese, das ganze Leben beherrschende Sehnsucht bei minder gesunden romantischen Gemütern annehmen kann. Der bekannte deutsche Aesthetiker Franz Horn hat eine Selbstbiographie geschrieben, in welcher er erzählt, daß er, „schon im dritten oder vierten Lebensjahre des poetischen Leidens, der Ahnung eines verhüllten Lebens in dem scheinbar Toten fähig war“, und daß ihn „unter den weltlichen Liedern zuerst, und zwar mit unwiderstehlichem Zauber ein kindlich-mystischer Volksvers anzog.“ Welcher war Das? Kein anderer, als der tiefsinnige alte Ammenreim:

Maikäfer flieg!
Dein Vater ist im Krieg,
Deine Mutter ist in Pommerland,
Und Pommerland ist abgebrannt;
Maikäfer flieg!

Die anderen Kinder waren hartherzig genug, über dies Gedicht zu lachen. Ihm aber erschien es so rührend: „Der arme Maikäfer war eine Art von Waise, oder doch ein verirrtes und halb verlorenes Kind. Der Vater war ja im Kriege, und wo mochte der ihn hinführen? Und die Mutter? über sie lauteten die Nachrichten noch unbestimmter. Im Pommerlande. Doch ach! dieses Pommerland war abgebrannt! Welcher Spielraum für die Phantasie, und dabei der arme Maikäfer, der, von seiner Sehnsucht beflügelt, in der weiten, weiten Welt nach den Eltern suchend, umher flog! Fürwahr, man

wird selbst wieder ein Kind. Aber halten wir die Idee der Sache fest.

Die Sehnsucht des Individuums nach dem unendlichen Glücke beruht, wie ich sagte, auf dem Glauben, dies unendliche Glück müsse für das Individuum zu finden sein. Aber dieser Glaube an das Glück beruht abermals auf der romantischen Ueberzeugung des Individuums von seiner eigenen unendlichen Wichtigkeit. Selbst die Unsterblichkeit ist ja nur eine Folge der kosmischen Wichtigkeit dieses Individuums. Und dieser Glaube an die unendliche Bedeutung des Individuums ist echt mittelalterlich. Ganze Wissenschaften, wie die Astrologie, waren damals auf demselben begründet. Selbst die Sterne des Himmels standen im Verhältnis zu dem Schicksal des einzelnen Individuums, beschäftigten sich gleichsam mit ihm. Himmel und Erde nebst Allem, was sich darin befand, drehten sich um das Individuum.*) Deshalb vermissen die Romantiker die Astrologie und wünschen sie zurück. Die blaue Blume ist in der Astrologie der Stern des Individuums, wie in der Alchymie der Stein der Weisen. (Vgl. Hauchs Roman „Der Goldmacher".) In seinen 1802 zu Berlin gehaltenen Vorlesungen „Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters" sagt A. W. Schlegel: „In dem Sinne, wie man Kepler, den letzten großen Astrologen nennen kann, muß die Astronomie wieder zur Astrologie werden . . . Die Astrologie ist durch anmaßende Wissenschaftlichkeit in Verachtung geraten; allein durch die Art der Ausübung kann die Idee derselben nicht herabgewürdigt werden, welcher unvergängliche Wahrheiten zu Grunde liegen. Die dynamische Einwirkung der Gestirne, daß sie von Intelligenzen beseelt seien und gleichsam als Untergottheiten über die ihnen unterworfenen Sphären Schöpferkraft auszuüben. Dies sind unstreitig weit höhere Vorstellungsarten, als wenn man sie sich wie tote, mechanisch regierte Massen denkt." So sagt auch J. L. Heiberg in seinem Briefe an Buntzen: „Man muß einräumen, daß das Mittelalter

*) Ich verweise hier auf das interessante Werk von W. Mannhart, Zauberglaube u. Geheimwissen im Spiegel der Jahrhunderte. 3. A. m. 44 Abb. (Leipzig 1897 Verlag von H. Barsdorf.)

mit seinem alchymistischen und astrologischen Aberglauben, welcher doch auf dem Glauben an die Einheit der Natur und die Einheit des Geistes begründet war, . . . an wahrem wissenschaftlichem Geiste hoch über der gegenwärtigen Zeit stand mit ihrem nüchternen Verzichten auf das Einzige, worauf es in letzter Instanz ankommt." Und ganz auf dieselbe Weise rühmt er in seiner Abhandlung über Hveen die Astrologie als „auf der tiefsinnigen Mystik des Mittelalters begründet." Wenn selbst Heiberg die astrologischen Vorurteile bei Tycho Brahe rühmen konnte, erscheint es freilich nicht mehr wunderlich, daß Grundtvig ihm Recht darin gab, die Erde als Weltzentrum anzunehmen. Romantik hier, Romantik da!

Die Romantiker wollten eine Lebensanschauung und eine Poesie auf der Entbehrung, d. h. auf der Sehnsucht begründen, — eine Poesie, welche auf der Vorstellung von der unendlichen Wichtigkeit des Individuums beruhte. Wer seine Lebensanschauung auf der Entbehrung begründen will, ist zwar immer noch verständiger, als Der, welcher sie auf der Freude begründen will, sei es nun die gegenwärtige oder die Wollust und Seligkeit einer künftigen Zeit. Denn alle Freude, welche wir kennen, ist unterhöhlt von Trauer und Verlust, und so ist es doch besser und sicherer, auf der Entbehrung zu bauen. Aber die Romantiker bauen nicht auf der Entbehrung allein, sondern auf ihrer Befriedigung, sie schmachten, sie schweifen umher in der Sehnsucht nach der blauen Blume, die ihnen in der Ferne winkt.

Sehnsucht aber ist Unthätigkeit und wird durch Unthätigkeit genährt und gefördert. Wer die romantische Lebensanschauung überwunden hat, Der wird sein Leben nicht hierauf gründen. Die Sehnsucht erzeugt den ohnmächtigen Wunsch, und die Romantik ist die Poesie des Wunsches. Der romantische Wunsch ist so genial, daß seine Erfüllung in der romantischen Welt gegeben ist. Was der Wunsch verspricht, das hält das Leben. Der echt romantische Held kommt schlafend zu seinem Glücke. Diese Poesie weckt daher bei dem naiven Leser die Vorstellung von einer Welt, wo dem Alles glückt, der nur richtig sich zu sehnen und mit aller Macht zu wünschen ver-

steht, eine Welt, in der alle Hindernisse ohne Arbeit, ohne Einsicht, ohne Mühe aus dem Wege gerückt werden. Es ist eine ewige Wahrheit, daß wir uns sehnen, und nicht minder wahr, daß wir auf etwas Sicherem bauen müssen.

Allein unter all' der Ungewißheit und Unsicherheit und den Zweifeln, von denen wir umgeben sind, ist Eines gewiß und nicht wegzudisputieren: der Schmerz. Und wie der Schmerz gewiß ist, so ist auch das Gute der Linderung und der Befreiung gewiß. Es ist gewiß, daß es höchst unangenehm ist, leidend gefesselt oder gefangen zu sein, es ist gewiß, daß es eine große Erquickung ist, geheilt zu werden, seine Bande gelöst und die Thüren seines Kerkers weit geöffnet zu sehen. Hic Rhodus, hic salta! Hier ist eine Freiheitsthat zu vollbringen. Man kann mit einem Haupte voll Schwankens und Zweifels umher gehen und nicht aus noch ein wissen, was man glauben oder was man thun soll: in dem Augenblick aber, wo man auf seinem Wege bemerkt, daß Jemandem die Finger eingeklemmt worden sind, daß eine schwere Thür diesem oder jenem unserer Mitmenschen auf die Hand gefallen ist, giebt es keinen Zweifel mehr, was man zu thun hat — man muß suchen die Thür aufzureißen und die Hand heraus zu ziehen.

Und nun trifft es sich so glücklich oder so unglücklich, daß es immer genug Solcher giebt, deren Hände festgeklemmt worden sind, genug Solcher, welche leiden, genug Solcher, welche in allerlei Gefängnissen, in den Kerkern der Unwissenheit, der Dummheit und der Knechtschaft sitzen. Diese müssen wir befreien, und hierauf muß unser Leben gerichtet sein. Der Romantiker jagt egoistisch seinem persönlichen Glücke nach und wähnt, daß er selber von unendlicher Wichtigkeit sei. Der Sohn der neuen Zeit wird weder zum Himmel hinauf nach seinem Sterne, noch am Horizont nach der blauen Blume spähen. Sehnsucht ist Unthätigkeit. Er aber wird handeln. Er wird verstehen, was Goethe damit meinte, daß er Wilhelm Meister als Arzt enden läßt.

Und so wenig wie eine Lebensanschauung auf der Sehnsucht begründet werden kann, eben so wenig auch eine Poesie, welche

in einem Verhältnis zum Leben steht und auf die Dauer zu befriedigen vermag. Die Aufgabe der Dichtung ist stets die, in zusammengedrängter Form ein Bild vom Gesamtleben eines Volkes oder eines Zeitalters zu geben. Die Romantik hat diese Aufgabe verworfen. Sie hat, wie man dies bei Novalis am Typischsten beobachten kann, die ganz äußere Wirklichkeit aus dem Innern des Dichters herausgeschliffen und aus seiner poetischen Sehnsucht ein poetisch-philosophisches System geschaffen. Sie stellt nicht die Breite und Tiefe des Menschenlebens dar, sondern die Träumereien einiger geistreicher Personen. Die Wolkenstadt aus Aristophanes' „Vögel" mit ihren Luftschlößern ist die heilige Stadt ihrer Sehnsucht.

14.

Arnim und Brentano.

Herders „Stimmen der Völker", welche 1767 erschienen waren, hatten nur 20 deutsche Volkslieder enthalten. Herder sprach schon damals den Wunsch aus, daß er gern die Herausgabe einer großen Sammlung älterer deutscher „Nationallieder", wie er es nannte, erleben möchte. 1806 gaben L. A. von Arnim und Clemens Brentano den ersten Band von „Des Knaben Wunderhorn" heraus, der 210 deutsche Volkslieder enthielt; 1808 wurde das Werk um zwei weitere Bände, von ungefähr demselben Umfange vermehrt. Diese Sammlung war nicht nur kulturhistorisch von größtem Interesse, sondern erregte auch hinsichtlich der Entwickelung der deutschen Lyrik und Dichtung im allgemeinen Aufsehen. Hier wurden jene Naturtöne angeschlagen, welche viele Jahre hindurch der romantischen und nachromantischen Lyrik ihre Frische und ihren Vollklang gaben. Selbst als bei Heine ein rein moderner Inhalt das Romantische ablöste, wurde der Rhythmus, die Form und manche fast unmerkliche Wendung der Diktion stets weiter durch die naive Anmut des Volksliedes befruchtet. Das Uebergewicht der deutschen Lyrik über die französische in diesem Jahrhundert beruht vielleicht darauf, daß sie alles rein Rhetorische fallen ließ, und dies geschah durch den Einfluß von „Des Knaben Wunderhorn".

Begegneten sich nun auch die beiden Herausgeber dieser großen Sammlung in ihrer Vorliebe zu altdeutscher Volkspoesie und in ihrer Weise, die Lieder ohne diplomatische Genauigkeit in leicht modernisierter Gestalt wiederzugeben, und waren sie auch beide in ihrem Grundwesen vollkommene Romantiker, so waren sie doch zwei verschiedene Charaktere.

Ludwig Achim von Arnim war 1781 in Berlin geboren, beschäftigte sich in Göttingen mit Naturwissenschaften und machte dann Wanderungen durch Deutschland, um Land und Leute zu studieren und Volkslieder zu sammeln. Dann wohnte er einige Zeit in Heidelberg, wo er mit Clemens Brentano und Görres zusammentraf. Mit diesen gab er 1808 die „Einsiedlerzeitung„ heraus, zu der auch Tieck, Uhland, Hölderlin und Jakob Grimm litterarische Beiträge lieferten. Später setzte er das Blatt unter dem Titel „Trösteinsamkeit“ fort.

Im Jahre 1811 heiratete er Brentanos Schwester, die später berühmt gewordene Bettina,*) und lebte jetzt abwechselnd in Berlin und auf seinem Gute Wiepersdorf als brandenburgischer Landedelmann. Von seinem Privatleben hielt er die Romantik fern. Er war in seinem Leben ein gesunder Mensch, ein verständiger Landwirt, ein nüchterner Protestant und Preuße. Eichendorff hat ihn mit folgenden Worten charakterisiert: „Männlich schön, von edlem, hohem Wuchse, freimütig, feurig und mild, wacker, zuverlässig und ehrenhaft in allem Wesen, treu zu den Freunden haltend, wo diese von allen verlassen, war Arnim in der That, was Andere durch mittelalterlichen Aufputz gern scheinen wollen: Eine ritterliche Erscheinung im besten Sinne, die aber deshalb der Gegenwart immer etwas seltsam und fremd geblieben.“

Etwas Seltsames und Fremdes mußte an seinem Wesen haften! Denn so gesetzt und nüchtern, so ruhig und harmonisch Arnim auch in seinem Leben war, einen ebenso un-

---

*) Ein interessantes Charakterbild Bettinas findet sich in Brandes „Das junge Deutschland“ und „Rahel, Bettina, Charlotte Stieglitz.“ (Leipzig 1897. H. Barsdorf.)

ruhigen und gemischten Eindruck machen seine dichterischen Schöpfungen. Er selbst war aus einem Gusse, seine Werke sind dies nie.

Er hat außer jetzt unlesbaren Schauspielen zwei große Romane und eine Reihe Novellen hinterlassen, welche genügend Zeugnis für den Phantasiemenschen in ihm ablegen. Das Wort Phantasiemensch paßt jedoch auch ebensogut auf Brentano. Der zuerst in die Augen fallende Unterschied zwischen ihnen ist, daß, während Brentanos Stärke im Naiv-Phantastischen liegt, das Phantastische bei Arnim jeder Naivetät entbehrt, und selbst unter den tollsten Sprüngen ernsthaft bleibt. Trotz all seiner Liebe zum Volkstümlichen, trotz all seines Strebens, den Augen der Gebildeten das Kindlich-Naive zu erschließen, blieb er auch in seinen Dichtungen Aristokrat, hielt stets auf seine Würde und ließ sich nie wie Brentano gehen. Wenn seine Muse ausgelassen wird, so ist es eine kalte, fast steife Tollheit, Brentanos Muse hingegen wird glühend und lustig.

Er besaß ein großes, aber kurzatmiges Talent für plastische Darstellung. Dies kommt in einzelnen, ganz kurzen Novellen und in noch kürzeren Bruchstücken seiner großen Romane zu seinem Rechte; aber zwischen den Beschreibungen und Gestalten, die mit voller dichterischer Kraft ausgeführt sind, liegt eine Masse schwer verdaulicher Episoden eingeschoben. So verwendet er auch eine Unzahl Romanzen, Balladen und Lieder, welche die Handlung unterbrechen, vom Leser aber sofort wieder vergessen werden.

Sein größter zeitgenössischer Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores. Eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein aufgeschrieben" (1810) ist als Ganzes ebenso schleppend, wie der Titel. Auch dieser Roman stammt von „Wilhelm Meister" ab. Er schildert das innere Leben ganz verschiedengearteter, vornehmer und begabter Leute in den wechselvollsten Lagen. Nur daß hier alles, im Gegensatz zu „Wilhelm Meister," ein weichliches, frömmelndes Gepräge hat.

Der Roman wird mit der Schilderung eines in Folge

Verarmung seines Besitzers verfallenen gräflichen Schlosses eröffnet. Diese Beschreibung ist ergreifend und gut. Sie hat in der französischen Litteratur eine Parallele in der Ausmalung des „Schlosses des Elends" in Th. Gautiers „Capitaine Fracasse." Die Wehmut, die sich an ehemalige Pracht und jetzige Oede knüpft, ruht über diesem ersten Kapitel. Mit sicherer Hand wird dann der etwas leichtsinnige und egoistische Charakter des armen Fräuleins, der Gräfin Dolores, geschildert. Es gelingt ihr, einen vornehmen und reichen Jüngling, den Grafen Karl, zu fesseln, der sich schwärmerisch in sie verliebt und sich nach Ueberwindung verschiedener äußerer und innerer Schwierigkeiten mit ihr verheiratet. In der Gestalt dieses Grafen ist es Arnim geglückt, vielleicht zum erstenmal in der deutschen Litteratur, genau das darzustellen, was die Engländer unter der Bezeichnung „a perfect gentleman" verstehen, ein Begriff, für den andere Nationen keinen entsprechenden Ausdruck besitzen. Ein Gentleman ist ein Mann von Ehre, männlich, ernst, zum Befehlen geboren, zudem ist er ein guter Christ, gewissenhaft, uneigennützig, Beschützer seiner Umgebung, nicht nur gut von Naturell, sondern moralisch aus Prinzip. In diesem Charakter scheint Arnim das Beste seines eigenen Wesens verkörpert zu haben; leider vermochte er nicht, demselben genügendes Leben einzuhauchen; es liegt um diesen Mann, der in den zartesten Empfindungen lebt, stets Verse schreibt und immer in romantisch angehauchter Sprache sich ausdrückt, ein gewisser traumartiger Nebel.

Den Höhepunkt des Romans bildet die Verführung der jungen Gräfin. Sie wird von einem spanischen Herzog bethört, der unter falschem Namen und Titel in ihrem Hause Eintritt erhält, der nicht nur ihrer Eitelkeit aufs Höchste schmeichelt, sondern sie auch durch den Mesmerschen Magnetismus unter seinen Einfluß bringt und ihr mit nur allzu romantischer Mystik einredet, daß er in Verbindung mit höheren, ja selbst göttlichen Mächten stehe. Arnim scheint bei Schaffung dieser Gestalt an Zacharias Werner gedacht zu haben. Man findet bei diesem genau daesslbe Gemisch frecher

Lüsternheit und frömmelnder Geheimniskrämerei, wie es auch absolut fest steht, daß Werners Mutter die fixe Idee hatte, sie sei die Jungfrau Maria und ihr Sohn der Welterlöser. Dies giebt eine interessante Parallele zur nachfolgenden Verführungsszene aus Gräfin Dolores“:

„Der Markese schaute mit einem großen Blicke empor, erhob die Hände und schien eine Erscheinung demütig zu begrüßen; er sprach, aber sie hörte nichts, er deutete auf sie, als wenn jetzt etwas über ihr schwebe, und ängstlich fragte ihn die Gräfin, was er sehe. Er sagte, daß er die Mutter Gottes sehe, die sie an ihn drücke und einen Kranz von Rosen mit den Worten über ihr halte: Folge mir nach! Dolores drückte sich erschrocken an ihn und meinte, sie werde an ihn gedrückt; sie fühlte seinen Atem und meinte es sei der göttliche Atem, und rief: „Ich fühle sie, ich fühle ihren Atem, er ist heiß wie der Orient und wie die Liebe einer Mutter.“ — Bei diesen Worten rief er: „Und ich bin ihr Sohn!“ und stürzte in einem krampfhaften Zucken über die Gräfin hin. Schon oft hatte er ihr von einer wunderbaren Erneuerung des heiligen Mythus gesprochen; sie schien bewußtlos bei diesen Worten: „Ja du bist, Gewaltigster, du Heiligster, in der Schwäche menschlicher Natur mir in die Hand gegeben!“ — „Und du bist meine ewige Braut“ seufzte er.

Es scheint fast, als ob Arnim hier einmal mit Hülfe erdichteter Figuren die mystisch-sinnlichen Ausschweifungen eines Brentano, Werner und anderer romantischen Gesinnungsgenossen hätte darstellen wollen. Er war ja fast der einzige der ganzen Gruppe, welcher trotz aller dichterischen Verherrlichung des Katholizismus, sein ganzes Leben hindurch ein gläubiger Protestant blieb. Und gerade jene Art Religiosität, welche sich in die Zügellosigkeit seiner romantischen Zeitgenossen verirrt hatte, scheint Arnim erklären zu wollen, wenn er die Psychologie des magnetisierenden Verführers in folgenden Worten giebt: „Diese Frömmigkeit des Herzogs, die in den Augen seiner frommen Frau so rein erscheint, thäten wir unrecht, ganz zu bezweifeln; auch die Anlage zur Frömmig-

keit war in ihm und hatte ihn gleich anfangs in Klelien gereizt, aber freilich nicht lange . . . seitdem bemächtigte sich seiner eine abergläubische Furcht; er hatte die Laster überlebt; jetzt war es nicht bloß Sinn für Frömmigkeit, die ihn an die Wallfahrtsörter Siziliens, zu allen Geistlichen trieb, er schwindelte in die Frömmigkeit hinein, die seiner Frau eigen; es war ihm ein neuer Reiz, den er aber immer neu steigern mußte; die Religion ward ihm eine neue Art Opium; seine Natur forderte immer mehr, bis sie nicht mehr fordern konnte." (Gräfin Dolores. Bd. 2. pag. 136 ff.)

Wie Arnim in diesem Roman mit Strenge die Ausschreitungen innerhalb des romantischen Kreises rügt, so trifft er auch mit scharfem Witz einen Gegner der Romantiker, Jens Baggesen. Dieser hatte eben in Heidelberg, wo er mit Arnim zusammengetroffen sein muß, eine Reihe satirischer Sonette gegen die romantischen Dichter „die Litteratur-Sansculotten auf dem deutschen Parnaß," wie er sie nannte, gerichtet. Im selben Jahre als „Dolores" erschien, gab er diese Sonette unter dem Titel: „Der Karfunkel- oder Klingklingel-Almanach, ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker auf das Jahr der Gnade 1810" heraus.

Unzweifelhaft sind es weniger Baggesens Verse als das Haltungslose seiner Persönlichkeit, die Arnims Spott hervorgerufen haben. Dieser Feind der Romantiker betrug sich ja in seinem Leben planloser und launischer als irgend ein Romantiker und dies Seltsame und Besondere in seinem Wesen mußte Arnim interessieren, der sich zu allem Seltsamen und Unwahrscheinlichen hingezogen fühlte.

In geistreicher, scharfer Karikatur hat er Baggesen in der Gestalt des Dichters „Waller" getroffen, wie er auch deutlich genug in der karikierten Schilderung der Todesnacht von Wallers Frau und der plötzlichen Tröstung Wallers durch die drei schönen Landmädchen Baggesens unstätes Wesen in Liebesangelegenheiten zugrundegelegt hat. Arnims Streben ist indessen entschieden darauf gerichtet, solche typische Züge, welche das Willkürliche und Leichtfertige im Gefühlsleben

eines ganzen Geschlechtes veranschaulichen können, hervorzuheben und der Lächerlichkeit preiszugeben.

Sein sieben Jahre später herausgegebener, unvollständig gebliebener historischer Roman „Die Kronenwächter“ (1817) enthält wie der frühere, einige Gestalten, welche mit großer Fülle und Schärfe hervortreten, nebenbei jedoch auch zuviel des Romanhaften in der schlechten Bedeutung dieses Wortes zuviel unbeherrschten Stoff mystischer und lyrischer Art. Im Hintergrunde dieses Romans ragt vieleckig jenes geheimnisvolle, verzauberte Schloß empor, dessen sieben Türme vollkommen durchsichtig sind; sie erscheinen aus Glasstücken erbaut, denn jeder von ihnen wirft einen bunten Regenbogen auf schwarze Felsen sogar auf ein entfernteres Gewässer. In diesem Schlosse haben die Kronenwächter, welche die Krone der Hohenstaufen bewachen, ihren heimlichen Zufluchtsort, und von hier treten sie handelnd und rächend ins Leben hinaus. Doch ist dieser mystische Hintergrund nicht die Hauptsache. Was man von diesem Roman in Erinnerung behält, sind einige Hauptfiguren, welche mit schöpferischer Kraft gezeichnet, in der deutschen Litteratur bisher vielleicht nur von Gottfried Keller in seinen historischen Novellen erreicht sind.

Da ist z. B. die Pflegemutter des Helden, Frau Hildegard, von der es gleich zu Beginn des Romans so belustigend heißt: „Der neue Turmwächter, der Martin, hat heute die Witwe des vorigen geheiratet, weil sie oben zu stark geworden, um die enge Wendeltreppe herunter zu steigen. Wir konnten doch wahrhaftig der Frau wegen nicht den Turm abbrechen lassen, und so mußte sie sich dazu bequemen, sonst hätte sie lieber unseren Schreiber, den Berthold, geheiratet. Der Pfarrer hat sie oben müssen zusammengeben.“ Das, was hier von der Beleibtheit der Witwe gesagt wird, ist nicht wahr, deshalb ist es jedoch als Einleitung zu dem Buche nicht minder originell.

Die Handlung spielt in Luthers Tagen und er kommt auch als Hintergrundsfigur vor. Dort, wo er auftritt, heißt es mit einer bei den Romantikern seltenen Wärme von ihm: „Wie ein Gebirge Ströme nach Osten und Westen sendet,

so vereinigte der Mann ein Entgegengesetztes, was sonst nirgends gefunden wird: Demut und Stolz, Bewußtsein seiner Bahn und Hingebung an anderer Rat, helle Verständigkeit und blinden Glauben."

Lebhaft greift Dr. Faust, der Faust der Volksbücher, der berühmte Arzt und Alchymist, mit außerordentlich feuerrotem Gesicht, weißblondem Haar und kahlem Schädel, mit roten Pluderhosen und zehn Ehrenketten, in die Handlung ein. Er ist halb Genie, halb Charlatan und tritt als Vollbringer von Wunderkuren auf.

Die am feinsten ausgeführte Figur ist eine Frauengestalt, die Verlobte des Helden, Anna Zähringer, die Tochter seiner Jugendliebe Apollonia; sie ist die hohe, deutsche Jungfrau mit kräftigem Wuchs und edlem Gang; sie besitzt jedoch zugleich jene sinnliche Anziehungskraft, welche Gottfried Keller seinen jungen Frauen mitzuteilen versteht.

Auch hier entspricht der Held, der Bürgermeister Berthold, Arnims persönlichem Ideal. Er ist ein Abkömmling aus einem adligen Stamme, aber in kleinen Verhältnissen aufgewachsen, deshalb einfach und schlicht in all seinem Thun und Lassen, ein guter, braver, stiller Mensch; aber zugleich durchaus nicht bürgerlich gesinnt, ganz und gar der Adlige, der sich nach Rüstungen und Turnieren sehnt, und der ohne Vorbereitung den Preis im ersten Turnier gewinnt, an dem er teilnimmt.

Natürlich fehlen auch mystische Züge nicht. Wie im früheren Roman der Landprediger z. B. die Fähigkeit besitzt, mit einem einzigen Blick Frauen in gesegnete Umstände zu bringen, welche zuvor keine Kinder bekommen konnten, so kommen derartige mystische Züge in den „Kronenwächtern" noch viel häufiger vor. Doktor Faust greift hier mit seinen Wunderkuren lebhaft in die Handlung ein.

Der Roman zerfällt, wie alle größeren Versuche Arnims, in Brocken, obschon dies Stückwerk dichterischen Wert besitzt. Nur in seinen ganz kleinen Novellen ist es Arnim geglückt, etwas Ganzes auszuführen. In „Philander" hat er geschmackvoll Moscherosch' Stil aus der Zeit des 30jährigen Krieges

erneuert. In „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott“ hat er das bei den Romantikern so beliebte Motiv der Doppelgängerei durch eine große Aehnlichkeit zwischen zwei Halbbrüdern, die einander nicht kennen, humoristisch begründet, und daraus eine leichte Satire über die Steifheit und die Zwangsformen an kleinen Fürstenhöfen gebildet. Endlich hat er in der feinen Novelle „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau“ seine beste und die für seine Persönlichkeit am bezeichnendste Arbeit geliefert. Sie enthält all das Außergewöhnliche und Unerhörte, was Arnims Stoffen eigentümlich ist, ohne auch nur auf einem Punkte aus den Grenzen des Möglichen herauszutreten. Auch besitzt sie einen echt menschlich ergreifenden Kern. Sie ist zwar gleichfalls durch die Einführung übernatürlicher Mächte etwas verunstaltet — eine widersinnige Verwünschung der Schwiegermutter hat das ganze Unglück veranlaßt — aber der einfache Sinn des Ganzen ist doch eine Verherrlichung jener starken und schönen Liebe, die in ihrer Allmacht selbst den Teufel austreibt.

Auch das humane Mitgefühl mit dem gemeinen Manne, welches hier, wie in anderen Erzählungen Arnims hervortritt, kleidet den aristokratischen Romantiker gut. Es ist dieselbe Vorliebe für jene, die einfältigen Herzens sind, die sich in seinem Sammeln der Volkslieder dokumentiert, und sich in „Dolores“ in diesen Worten des Helden kundgiebt: „Ich schwöre dir, daß mich oft, wenn ich für einige elende Zeilen, die eine ganz überflüssige Formalität enthielten, ein paar Thaler zahlen mußte, eine Wut packte, das Tintenfaß dem Justizkommissar in die Zähne zu schlagen, oder daß ich jeden Augenblick wartete, ob nicht ein Himmelsstrahl ihm sein Aktengeschmiere aufbrennen würde. Wenn ich das so fühle, wie viel schärfer schmerzt solche Ausgabe die Aermeren, die vielleicht eine ganze Woche von Morgen bis Nacht für dies Geld arbeiten mußten.“ Hiermit stimmt seine Bemerkung in der Abhandlung „Von Volksliedern,“ daß das Volk dazu gekommen sei, „Gesetze wie Sturmwind oder irgend eine andere unmenschliche Gewalt zu betrachten, wogegen Waffnen oder Verkriechen oder Verzweifeln diene.“ Seine adlige Gesinnung

kommt überall in seinen romantischen Phantasiespielen zum Vorschein.

Ihm zur Seite als Sammler und Herausgeber der deutschen Volkslieder steht sein Genosse Clemens Brentano (1778 bis 1842), verwandt mit ihm durch sein tolles Wirtschaften mit einer reichen Phantasie, sein Gegensatz jedoch als unstäte und unzuverlässige Persönlichkeit. Brentano ist von Natur sprudelnder und geschmeidiger veranlagt als Arnim; er ist eine geistig glänzendere Erscheinung, die jedoch nicht als Mensch, sondern nur als psychologischer Fall Interesse erweckt. Menschliche Teilnahme flößt er nur in sofern ein, als er sich nicht, wie der ihm geistig verwandte Zacharias Werner, sentimentaler Gemeinheit hingiebt. Er handelt niemals niedrig, ebensowenig ist er jedoch im strengsten Sinne des Wortes aufrichtig, ehe er, geistig abgestumpft, jeder Schriftstellerthätigkeit entsagt, und nur seinen religiösen Schwärmereien lebt. Denn es verhält sich mit ihm fast ebenso wie mit Hölderlin, der so jung vom Wahnsinn befallen wurde: die letzten 25 Jahre seines Lebens sind für die Poesie verloren gegangen.

Ursprünglich ist er der Schalk unter den Romantikern, der unstäte Schelm und Eulenspiegel, der immer wieder die gewonnenen Freunde durch eigene Schuld verliert und es eben so wenig lassen kann, selbst die Stimmungen zu zerstören und zu verderben, die er mit kundiger Hand hervorgerufen hat. Man findet bei ihm, die sonst bei den Romantikern so seltene Fähigkeit: eine mit einer gewissen Innigkeit gepaarte Grazie. Es ging ihm wie verschiedenen anderen schöpferischen Geistern: als Schriftsteller wurde er inniger, ernster und tiefer, als er im Leben war. Deshalb wirkt er nicht selten als Künstler echt, ohne deshalb als Mensch wahr gewesen zu sein.

Als geistige Persönlichkeit besaß er kein Rückgrat. Und da er in sich selbst keinen Halt fand, so kannte er dem Autoritätsglauben gegenüber nur ein zwiefaches Benehmen: eine Empörung gegen denselben, die alles Maß überschritt, und eine ebensolche Unterwerfung. Zwischen diesen beiden Polen schwankte sein Wesen, bis es in Unterwerfung zur Ruhe kam.

Von allen menschlichen Anlagen und Gaben hatte dieser Erzromantiker nur die Phantasie auszubilden sich bestrebt. Treffend wahr ist sein folgendes Bekenntnis, welches sich in einem seiner Briefe findet: „O mein Kind, wir hatten nichts genährt als die Phantasie, und sie hatte uns teils wieder aufgefressen.“ Eine solche freie Phantasie, die sich ganz ohne Gleichgewicht entfaltet, ist nur allzusehr mit der offenen Lüge verwandt, und so war Brentano auch in seiner Jugend ein Flunkerer, dessen größtes Vergnügen es war, die Damen durch Berichte von seinen völlig erdichteten Leiden zu Thränen zu rühren.

Brentano war das enfant perdu der romantischen Schule. Man könnte ihn auch den verlorenen Sohn der Poesie nennen. Wie der verlorene Sohn im Neuen Testament war auch er ein Verschwender; er verstreute seine zahlreichen, guten und witzigen Einfälle, seine fruchtbaren Situationen in Dichtungen und Abhandlungen ohne feste Form und deshalb ohne Widerstandskraft der Zeit gegenüber, die schnell mit allem Formlosen aufräumt. Als er noch nicht 40 Jahre alt war, hatte er seinen Geist erschöpft, Alles vergeudet, und begehrte wie der verlorene Sohn der Bibel, seinen Bauch mit Träbern zu füllen, welche nur unwissende und abergläubische Menschen aßen; mit einem Worte, er wurde im Jahre 1817 bigott und begann, wie in seiner ersten Jugend, wieder zur Beichte zu gehen, und zog sich ein Jahr darnach ganz vom Umgang mit Menschen zurück, um die sechs folgenden Jahre seines Lebens mit der anbetenden Bewunderung der Nonne Katharina Emmerich zu verbringen, welche persönlich alle Qualen des Heilands erlebte, gleich den Heiligen des Mittelalters das Mirakel der Stigmatisation erfuhr, und die Merkmale aller Wunden des Erlösers an ihrem Körper zur Schau trug. Von ihrem Krankenlager wich er nicht. Er schrieb die Geschichte ihres Lebens, und verfaßte nach ihren Betrachtungen und Mitteilungen „Das Leben der allerheiligsten Jungfrau Maria“. Nach ihrem Tode (1824) blieb er fast ausschließlich mit der Ausarbeitung der 14 Bände Manuskripte, die er unter Zugrundelegung ihrer mündlichen Aeußerungen zusammengeschrieben hatte, beschäftigt.

In hohem Grade hat sich in seinem Lebenslauf Mephistopheles' Wort aus Goethes Faust bestätigt:

> Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
> Des Menschen allerhöchste Kraft,
> Laß nur in Blend- und Zauberwerken
> Dich von dem Lügengeist bestärken,
> So hab' ich dich schon unbedingt.

An Augenverblendungen und Zauberkünsten fehlt es nicht in seiner Existenz, und er, der damit begonnen hatte, die Verstandeskultur als flach und unfruchtbar zu verhöhnen, verfiel schließlich einer Geistlosigkeit, welche noch weit dürrer und seichter war als der trockenste Rationalismus. Er war eben sowenig ein Heuchler, wie die gute Seele, Katharina Emmerich, eine Betrügerin war. Aber sein Drang, eine feste, äußere Stütze für sein hin und her schwankendes Ich zu finden, welches überdies geknickt und voller Reue über seine leichtsinnige Jugend war, ließ ihn mit der ganzen Schwärmerei seiner Seele sich ebenso an die Wunderwelt der Kirche klammern, als er sich früher vollständig durch eine poetische Märchen- und Gespensterwelt hatte fesseln lassen.

Er endet in einer Art frommen Wahnsinns, der nur hin und wieder durch seine alte Lust, Possenspiel zu treiben, unterbrochen wurde. Er erklärte z. B. daß er in seinen Zeichnungen die Apostel nach Katharina Emmerichs Visionen mit gewissenhafter Treue abgebildet habe, aber er hatte sich, wie Bettina entdeckte, dennoch nicht den Spaß versagen können, dem Apostel Paulus als Reisetasche einen alten, sonderbaren und komischen Tabaksbeutel um den Hals zu hängen, der ihm früher selbst gehört hatte, und über den allerhand lustige Geschichten bei seinen Bekannten zirkulierten.

Clemens Brentano war väterlicherseits italienischer Abstammung. Sein aus Tremezzo am Comosee gebürtiger Großvater hatte in Frankfurt am Main ein Handelshaus errichtet. Mütterlicherseits stammt er von der Schriftstellerin Sophie Laroche, der Freundin Wielands, ab.

Er sah so aus, wie sich die große Menge einen Dichter

vorstellt; er war schön, ziemlich bleich und mager und hatte schwarze, wild um den Kopf hängende Locken. Seine Hautfarbe war südländisch, seine, von langen Brauen beschatteten Augen waren braun und feurig, sein Blick unstät. Er sang mit hübscher, tiefer Stimme gern seine eigenen Lieder, die er sich dann auf der Guitarre begleitete.

Nachdem man ihn vergeblich in die Kaufmannslehre geschickt hatte, ging er 1797 nach Jena, wo er die berühmtesten Romantiker, Fr. Schlegel, Steffens und Andere kennen lernte. Von diesen wurde er nicht selten wegen seiner tollen Streiche und „oft gehässigen Aufschneidereien“ mit Ohrfeigen bedroht, und erhielt auch zuweilen Prügel. Aber er konnte es nicht lassen, nur aus unbeherrschter Laune andere zu kränken. Ganz jung verliebte er sich in Jena in eine begabte Dame, Sophie Mereau, welche mit einem dortigen Professor verheiratet war, und erlebte mit ihr aller Art Abenteuer, von denen sein erstes Buch „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter,“ ein verwilderter Roman, ein Nachhall ist. Als Fr. Tieck im Jahre 1802 seine Büste in Marmor ausführte, schilderte Frau Mereau den Eindruck in folgenden, von wahrer Liebe eingegebenen Zeilen:

Welch süßes Bild erschuf der Künstler hier?
Von welchem milden Himmelsstrich erzeuget?
Nennt keine Inschrift seinen Namen mir
Da diese tote Lippe ewig schweiget?

Nach Hohem loht im Auge die Begier,
Begeistrung auf die Stirne niedersteiget,
Um die, nur von der schönen Locken Zier
Geschmücket, noch kein Lorbeerkranz sich beuget.

Ein Dichter ist es. Seine Lippen prangen
Von Lieb' umwebt, mit wunderselgem Leben,
Die Augen gab ihm sinnend die Romanze!

Und schalkhaft wohnt der Scherz auf seinen Wangen;
Den Namen wird der Ruhm ihm einstens geben,
Das Haupt ihn schmückend mit dem Lorbeerkranze.

Brentano erreichte das Glück schneller als der Ruhm. 1803 verheiratete er sich mit der Geliebten, welche von ihrem Manne

geschieden worden war, und lebte nun ein paar glückliche Jahre mit ihr, bis sie 1806 im Wochenbette starb.

In Heidelberg gab er mit Arnim „Des Knaben Wunderhorn" und mit Görres „Die Geschichte des Uhrmachers BOGS" heraus. Selbständig hatte er schon eine ganze Reihe Dichtungen (Ponce de Leon, die lustigen Musikanten, Chronika eines fahrenden Schülers) erscheinen lassen. In Frankfurt ließ er sich in ein Verhältnis ein, welches ein besonders tragikomisches Zwischenspiel in seinem, an derartigen Fällen nicht gerade armen Leben bildet. Er entführte ein junges Mädchen, Auguste Busmann, eine Nichte des Bankiers Bethmann, welche sich in ihn verliebt hatte, und brachte sie nach Kassel, wo er sich mit ihr verheiratete. Man sagt, daß er schon auf dem Wege zur Kirche von ihr fortlaufen wollte, daß die energische Braut ihn jedoch festgehalten habe. Wenige Tage nach der Hochzeit warf sie den Trauring aus dem Fenster. Sie pflegte mit Federn am Hut, auf einem Pferd, welches eine große rothe, nachflatternde Decke trug, durch die Straßen zu sprengen.

Sie soll Brentano auf vielfache Weise geplagt haben. Unter den Peinigungen die er auszustehen hatte, wird als eine der schlimmsten jene genannt, welche „durch die Fertigkeit, mit der seine Frau an der Bettstatt die Trommel zu schlagen verstand (welchem Wirbel regelmäßig ein mit den Nägeln der Zehen an den Bettüchern ausgeführtes Pizzicato folgte) so unerträglich wurde, daß er ihr entlief."*) Die tapfere Dame setzte noch im selben Jahre die Scheidung durch und verheiratete sich bald aufs neue.

Brentano ließ sich in Berlin nieder und wurde dort bald seiner Unterhaltungsgabe, seiner witzigen Laune und raketenartigen Einfälle halber sehr gefeiert. Dort schrieb er seine Märchen und die meisten seiner „Romanzen vom Rosenkranze" In Böhmen, wo sein jüngerer Bruder Christian das Familiengut Bukowan verwaltete, dichtete er sein Schauspiel „Die

*) Gödeke, Grundriß z. Gesch. d. deutschen Dichtung. III. Abt. I. p. 31.

Gründung Prags." Nachdem er im Jahre 1817 nach Berlin zurückgekehrt war, schrieb er seine berühmte Erzählung „Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Nannerl," „Die mehreren Wehmüller" und „Die drei Nüsse." Darauf bekehrte er sich und lebte nun nicht mehr der Litteratur. Von jetzt an gab er überhaupt nur Bücher heraus, um die Einnahme wohlthätigen Zwecken zu überlassen.

Steffens hat von Brentano gesagt, daß er der einzige Romantiker sei, der wirklich zu wissen scheine, daß er nichts wolle. Er hat ihn einen ironischen Kronos genannt, der in rein phantastischer Dialektik jede bestimmte Aussage durch die folgende zerstört und so seine eigenen Kinder verzehrt. Brentano hat indessen als Lyriker, als Märchendichter und Novellist *einige* Kunstwerke von bleibendem Werte geschaffen.

Als Dichter besitzt er etwas Inniges, Treuherziges, etwas einschmeichelnd Süßes. Er versteht es, die Stimmung zu verdichten, in der Regel jedoch zerstört er dieselbe durch Wiederholungen, Refrains oder durch Einschiebung unartikulierter Laute als „Ku ku ku kuh" und dergleichen. Fast alle seine Gedichte enthalten einzelne ausgezeichnete Strophen, aber fast alle sind sie auch zu lang. Durch das Volkslied hat er sich die Breite angeeignet. Originell ist er in Versen wie diesen aus „Dichters Blumenstraus":

Ein verstimmend Fühlgewächschen
Ein Verlangen abgewandt,
Ein erstarrend Zitterherzchen,
Zuckeslämmchen, nie verbrannt.

Offnes Rätsel, nie zu lösen,
Steter Wechsel, fest gewöhnt
Wesen, wie noch keins gewesen
Leicht verhöhnt und schwer verschönt.

— — — — — — — — — — —

Auf den Kelchen wiegt das Köpfchen
Blumenglöckchen auf dem Stiel,
Seelchen, selig Tauesträpfchen,
Das hinein vom Himmel fiel.

Reiner, feiner Nacken! sterben
Möcht in Küssen ich an Dir,

Könnt ich nur mein Küssen erben,
Ließ ich gern mein Leben hier.

Das Leicht-Manierierte dieser Strophen ist ganz besonders bezeichnend für Brentano. Er ist durch und durch Manierist, und wird nur selten affektiert; es ist dies ein Zeichen der halb krankhaften Weichheit seines Wesens.

Einfach und rührend klingt durch „der Spinnerin Lied" der Schmerz über die lange Trennung von Sophie Mereau. Es beginnt:

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall,
Das war wohl süßer Schall,
Da wir zusammen waren.

Ich sing und kann nicht weinen,
Und spinne so allein
Den Faden klar und rein,
So lang der Mond wird scheinen.

Da wir zusammen waren,
Da sang die Nachtigall,
Nun mahnet mich ihr Schall,
Daß du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen
Gedenk ich dein allein,
Mein Herz ist klar und rein,
Gott wolle uns vereinen.

Mit Recht hat man Brentano dafür gefeiert, daß er in seiner Romanze „Loreley" jene Gestalt geschaffen hat, welche durch die Behandlung anderer Dichter, besonders aber durch Heines berühmtes Lied, so lebendig und volkstümlich geworden ist, daß man glauben könnte, sie entstamme einer wirklichen Volkssage*). Mit Unrecht hat man (wie Griesebach und nach ihm Scherer) eine Verminderung von Heines Ruhm in diesem Lobe gesehen. Man hat nur Heine die größere litterarische Geschicklichkeit, Brentano hingegen das größere Erfindungsvermögen einräumen wollen. Dies ist deshalb besonders ungerecht, da Brentano selbst seine schönsten lyrischen Wirkungen gerade durch

*) Vgl. Das junge Deutschland. 3. A. 1897, pag. 155. ff.

Benutzung und Bearbeitung von Volksweisen erreicht hat. Man lese z. B. Brentanos schönes Lied: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod.“ Dasselbe Gedicht findet sich als „Erntelied“ in „Des Knaben Wunderhorn“ und beginnt dort folgendermaßen:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott,
Heut wetzt er das Messer,
Es schneid't schon viel besser
Bald wird er drein schneiden,
Wir müssens nur leiden.
Hüte dich, schön's Blümelein!

Bei Brentano ist die Strophe gefeilter:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Er mäht das Korn, wenn Gott 's gebot,
Schon wetzt er die Sense,
Daß schneidend sie glänze;
Bald wird er dich schneiden,
Du mußt es nur leiden;
Mußt in den Erntekranz hinein,
Hüte dich, schönes Blümelein!

Die folgenden Strophen sind in ihrer ursprünglichen Form nicht nur einfacher, sondern auch schöner als in Brentanos Bearbeitung. Es heißt z. B. im alten Liede:

Viel hundert Tausend ungezählt,
Was nur unter die Sichel fällt,
Ihr Rosen, ihr Lilien,
Euch wird er austilgen.
Auch die Kaiserkronen
Wird er nicht verschonen.
Hüte dich, schönes Blümelein!

Bei Brentano:

Viel hunderttausend ohne Zahl,
Ihr sinket durch der Sense Strahl;
Weh' Rosen, weh' Lilien,
Weh' krause Basilien!
Selbst euch Kaiserkronen
Wird er nicht verschonen.
Ihr müßt zum Erntekranz hinein.
Hüte dich, schönes Blümelein.

Sein großer Gedichtzyklus „Die Romanzen vom Rosenkranz", eine romantische Variation des Fauststoffes, ist gegen den Wissensdurst und den Stolz des Wissens überhaupt gerichtet. Die Faustgestalt ist hier in das mephistophelische, böse Prinzip verwandelt. Auch in diesem Gedicht, bereitet Brentano, wie in der Loreley, Heines Stil vor. Die Romanzen sind in vierfüßigen Trochäen geschrieben, deren Tonfall und ganzer Charakter den Weg für Heines Stil in seinen trochäischen Gedichten anbahnt, besonders durch den schalkhaften Gegensatz zwischen zierlichen Versen einerseits und gelehrten Namen, schwerem juristischem Stoff und Brocken der mittelalterlichen Geheimlehren andererseits.

Als Prosaist hatte Brentano in „Godwi" im Stil der „Lucinde" begonnen. Das Buch behauptet in seinem ersten Teil, daß echte Sittlichkeit in unbefangener Sinnlichkeit bestehe, und Unsittlichkeit im Zurückdrängen oder Verleugnen der Sinnlichkeit. Die Heldin predigt in bacchantischer Wildheit das Evangelium der Wollust und Haß gegen die Ehe wie gegen jeden Tugendzwang. Im zweiten Teile werden auf echt romantische Weise dieser erste Teil und die darin gezeichneten Charaktere verspottet.

Godwi, der Held des ersten Bandes, tritt in den Hintergrund, und der Dichter selbst nimmt unter dem Pseudonym Maria, seinen Platz ein. Wir erfahren, daß der Dichter nur in der Absicht, die Tochter einer der Personen des ersten Teils zur Ehe zu erhalten, sich den Briefwechsel geschaffen hat, aus dem der erste Teil besteht. Er hofft durch Herausgabe desselben ihre Hand zu gewinnen. Da jedoch der erste Band mißfällt, reist er mit demselben zu Godwi, der Hauptperson, um zu erfahren, welche ferneren Liebesabenteuer derselbe gehabt hat. Godwi liest erstaunt seine eigene Geschichte. Mit dem Buche in der Hand führt er den Verfasser in seinem Garten umher und ihm einen Teich zeigend, sagt er: „Dies ist der Teich in den ich Seite 266 im ersten Bande falle." Hier ist also die romantische Freigeisterei der Leidenschaft mit der nicht minder romantischen Ironie und Selbstverdoppelung verbunden.

Die revolutionäre Leidenschaft schlug bei Brentano noch entschiedener, als bei Friedrich Schlegel in Verzichtleistung auf Vernunft um. Die Bekehrung hatte außerdem bei ihm wie bei Zacharias Werner das Gepräge des thränenvollen Sündenbewußtseins. Er erzählt im „Lebens-Umriß der Anna Katharina Emmerich, ohne irgendwie an eine physiologische Erklärung zu denken, daß ihre Sehnsucht nach dem heiligen Sakramente so unwiderstehlich war, daß sie sich oft nachts zu demselben hingezogen fühlte, ihre Zelle verließ und morgens knieend mit ausgebreiteten Armen vor der verschlossenen Kirchenthür gefunden wurde. Es kommt ihm nie der Gedanke, daß ihr Zustand krankhaft sein könne, selbst dann nicht, wenn sie, wie er selbst berichtet, alle Umstände ihrer Stigmatisation so erzählt, als wäre dies alles einer in der Nähe wohnenden Klosterfrau geschehen.

In der Mitte seines litterarischen Lebens etwa, hat er jedoch einige Prosaarbeiten geschrieben, die etwas mehr als litterarhistorisches Interesse besitzen. So das Märchen von „Gockel, Hinkel und Gackeleia." Brentano offenbart sich hier als wahrer Virtuose in einem mit Worten und Begriffen spielenden Prosastil, der wohl das Entfernteste wechselseitig miteinander in Verbindung bringt, aber mit erstaunlicher Geschicklichkeit stets im Bilde bleibt und den Faden der Ideenverbindungen festhält. Was diesen zugrundeliegt, ist oft nur der loseste Einfall, die allerzufälligste Erinnerung (wie jenes, in Brentanos Kindheit von Goethes Mutter hingeworfene Wort: „Dies ist keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur."), aber das flüchtige Motiv ist mit der unerbittlichen künstlerischen Strenge eines Kontrapunktisten durch das ganze Thema durchgeführt, variiert und bereichert.

Es findet in diesem Märchenstil eine so gewaltsame Jagd nach Wortspielen statt, daß er fast an die Weise erinnert, wie die jungen Leute in einigen Shakespeareschen Schauspielen ihre übermütige Lustigkeit an den Tag legen.

Viel gewichtiger, wenn auch nicht gerade weniger manieriert, ist der Stil in Brentanos berühmtester Erzählung „Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl."

Der Stoff ist aus „Des Knaben Wunderhorn“ entnommen. Diese Sammlung enthält (II. 204) ein kurzes Lied „Weltlich Recht“ von der schönen Nannerl, welche durch das Schandthor zur Hinrichtung geführt wird und gern sterben will, um zu ihrem Kinde zu kommen.

Der Fähnrich kam geritten und schwenket seine Fahn:
Halt still mit der schönen Nanerl, ich bringe Pardon.

Fähndrich, lieber Fähndrich, sie ist ja schon todt;
Gute Nacht, meine schöne Nanerl, deine Seel ist bei Gott.

Brentano läßt die ganze Geschichte in eine Frühsommernacht auf offener Gasse von einem einfachen Weibe, der 88jährigen Großmutter der schönen Nanerl, oder Annerl erzählen. Es ist ihm geglückt, die Art und Weise der uralten, religiösen, und sehr abergläubischen Alten so treffend zu zeichnen, daß man ihre Gestalt dabei unausgesetzt vor Augen behält. Durch die unlogische Erzählung der Alten, die sich sprungweise vorwärts bewegt und inzwischen das Uebersprungene nachholt, hat er die Leser mit vollendeter Kunst in Spannung zu erhalten verstanden. Man erfährt während der Darstellung nie genug, um einen Ueberblick zu gewinnen, aber doch genug, um das Interesse zu bewahren, und auf die Lösung des Rätsels gespannt zu sein, d. h. auf die Erklärung der rätselvollen Sprechweise der Erzählerin. Selten sind die Schleier, welche eine Reihe Begebenheiten dem Leser verbergen, mit so sicherer Hand nacheinander gelöst worden.

Ein anderes Verdienst der Komposition liegt in der Energie, mit welcher das Grundmotiv Ehre, (die falsche wie die wahre Ehre, das Schamgefühl aus Ehrliebe und die wirkliche Schande, in die man aus Ehrsucht getrieben werden kann) festgehalten und durch die Erlebnisse und Handlungen der beiden Hauptpersonen entwickelt ist.

Kasperl, der brave, ehrliebende Uhlan, bei dem das Ehrgefühl bis zur feinsten Empfindlichkeit verschärft ist, geht aus Kummer über das ehrlose Betragen seines Vaters und Stiefbruders zu Grunde. Nur durch den Selbstmord bleibt ihm die Qual erspart, das Geschick seiner Geliebten, der schönen

Annerl, zu erfahren. Ueber ihrem Leben hat ein schreckliches Fatum gewaltet. Der düstere Aberglaube des Dichters hat Gefallen daran gefunden, sie mit der unwiderstehlichen Macht einer geheimnisvollen Vorausbestimmung in Unglück und Tod zu treiben. Ihre Mutter hat einen Jäger geliebt, der wegen eines Mordes hingerichtet werden soll. Als das Kind zum Scharfrichter kommt, zuckt dessen Richtschwert im Schranke — ein unfehlbares Zeichen, daß das Schwert nach ihrem Blute dürstet. Als der Jäger den Todesstreich empfängt, fliegt sein Kopf zu Annerl hin und beißt sich mit den Zähnen im Kleidchen des Kindes fest. Die Wendung: „Es hat sie mit den Zähnen dazu gerissen," wird immer von neuem von jener Macht gebraucht, die sie ins Unglück stürzt. Sie gerät aus Ehrsucht in Schande; sie wird nämlich von einem vornehmen Manne durch ein falsches Eheversprechen verführt; in ihrem Jammer und ihrer Verzweiflung erdrosselt sie ihr neugeborenes Kind, giebt sich dann selbst den Gerichten an und büßt mit ihrem jungen Leben, da ihr Verführer, der Fähnrich, mit der Begnadigung zu spät auf der Richtstätte eintrifft.

Diese einfache Inhaltsangabe zeigt, in wieweit Brentano hier dem romantischen Doktrinarismus gehuldigt hat.

Prophezeiungen, teils von ganz unmöglicher Art, spielen eine Hauptrolle. Der ganz türkische Fatalismus der Schicksalstragödie liefert den Gesichtspunkt für den Lebenslauf der Heldin, und daneben tritt ohne jegliche Ausgleichung des Gegensatzes die echt katholische Betrachtungsart hervor, daß es eine Sünde ist, die sich rächt, daß der Held das rein menschliche Prinzip der Ehre dem kirchlichen Prinzip der Gnade vorgezogen hat. Nichts destoweniger hat die Erzählung neben künstlerischem Stil auch volkstümlichen Ton. Der Geist jenes einfachen Volksliedes, dem der Stoff entnommen, schwebt darüber. Und, was noch bedeutungsvoller ist, diese kurze Novelle ist in sofern bahnbrechend in der deutschen Litteratur, als sie noch weit vor Immermanns „Oberhof" die Aera der Dorfgeschichten eröffnet und mit ihrem naiven, wenn auch etwas gekünstelten Ton die Saite anschlägt, welche so lange danach noch bei Auerbach und anderen wiederklingt.

15.
Die Musik im romantischen Drama. Tieck. Heinrich von Kleist. Zacharias Werner.

Es giebt eine Dichtungsart, in welcher der Mensch vorzugsweise von der Seite geschildert wird, in welcher sein Wesen Freiheit und Geist ist — das Drama. In der lyrischen Poesie herrscht die Stimmung vor, in der epischen wird der Charakter durch die breite Ausmalung der Verhältnisse und Mächte, welche ihn bestimmen, zurückgedrängt; aber der Gegenstand des Dramas ist die Handlung, und der menschliche Charakter nötigt als handelnd und wollend, weil er selbst lauter Form und Bestimmtheit ist, den Dichter, seinem Erzeugnisse Bestimmtheit und Form zu geben. Das Drama erfordert Klarheit und Geist; die Naturmächte müssen hier, wo alles motiviert ist, als die Diener oder Herren des Geistes erscheinen, aber sie müssen vor allem verständlich sein, sie können nicht als dunkle Despoten auftreten, welche ihr Wesen und ihren Beruf nicht zu erklären brauchen. Die beiden romantischen Dramen Tiecks, das Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva,“ und das zehnaktige Lustspiel „Kaiser Oktavianus,“ sind eigentlich nur dem Namen nach Dramen. Shakespeares „Wintermärchen“ und „Perikles,“ Calderons lyrische und musikalische Episoden verleiteten Tieck zu einer lyrisch-epischen Formlosigkeit ohne Gleichen in der Geschichte der Poesie. Stillosere, kompositionslosere dramatische Dichtungen, als diese, findet man nicht. Worauf es Tieck allein ankommt, ist, was er das „Klima der Begebenheit“ nennt, ihre Luft und ihr Duft, ihr Ton und ihre Stimmung und Abspiegelung im Gemüte, ihre eigentümliche Beleuchtung, welche unabänderlich die des Mondenscheines ist. Er legt den Menschen des frühen Mittelalters die Stimmung in den Mund, in welche die Lektüre der alten Legenden ihn selbst versetzt hat. Es war eine Art religiöser Gemütszustand, der ihn auf diesen Weg gebracht hatte. Schleiermachers „Reden über Religion“ hatten damals gerade Eindruck auf ihn gemacht. In der Meinung, eine Goldgrube von Lächerlichkeiten zu finden, hatte er Jakob Böhmes „Morgen-

röte" aufgeschlagen, und war aus einem Spötter ein begeisterter Jünger geworden. Endlich war er so eben mit Novalis zusammengetroffen und stand unter dessen Einflusse.

Geht man indessen die „Genoveva" kritisch durch, so findet man bald, was Tieck auch zugesteht, daß die Religion darin, die Frömmigkeitsstimmung, welche die künstlerische Einheit bilden sollte, nichts anderes ist, als die romantische Sehnsucht nach Religion. Gerade so urteilte auch Solger darüber. Von dieser Sehnsucht findet man zahlreiche Zeugnisse in dem Stücke. Die alte, gläubige Zeit, welche vor uns entrollt wird, seufzt, ganz wie Tiecks eigene, nach einer anderen älteren, viel gläubigeren, auch ihre Religion ist nur Sehnsucht nach Religion. Golo sagt von dem alten Ritter Wolf, der für ihn die gute, alte Zeit, repräsentirt: „Wie könnt' ich dein kindliches Gemüt verspotten wollen!" Genoveva schaut nach der Vorzeit zurück; wie Tieck selber, verbringt sie all' ihre Tage mit der Lektüre alter Legenden; ja, sie sagt sogar echt romantisch:

Drum ist es nicht so Andacht, die mich treibt,
Wie inn'ge Liebe zu den alten Zeiten,
Die Rührung, die mich fesselt, daß wir jetzt
So wenig jenen großen Gläub'gen gleichen.

Die männliche Hauptperson in diesem Stücke, der larmoyante Schurke Golo, ist wieder William Lovell, welcher nicht einnehmender dadurch geworden ist, daß er zur dramatischen Figur in einer mittelalterlichen Tragödie aufgeputzt ward.

„Oktavianus," auf dessen allegorische Manier „Heinrich von Ofterdingen" stark eingewirkt hat, ist, wo möglich, noch form- und zusammenhangsloser, als „Genoveva." Man kann das Stück zunächst als eine großartige Musterkarte aller möglichen nord- und südeuropäischen Versarten betrachten, und in Wirklichkeit ist es nur eine ermüdende Reihe sorgfältig ausgepinselter Natureindrücke und Naturstimmungen.

In der Einleitung zum „Phantasus" hat Tieck selbst geschildert, wie alle bestimmten Eindrücke von der Außenwelt ihm in einen mystischen Naturpantheismus zusammenfließen:

Was ich für Grott' und Berg gehalten,
Für Wald und Flur und Felsgestalten,
Das war ein einzigs großes Haupt,
Statt Haar und Bart mit Wald umlaubt.
Still lächelt er, daß seine Kind'
In Spielen glücklich vor ihm sind;
Er winkt und ahndungsvolles Brausen
Wogt her in Waldes heil'gem Sausen
Da fiel ich auf die Kniee nieder,
Mir zitterten in Angst die Glieder.
Ich sprach zum Kleinen nur das Wort:
Sag an, was ist das Große dort? —
Der Kleine sprach: Dich faßt sein Graun,
Weil Du ihn darfst so plötzlich schaun,
Das ist der Vater, unser Alter,
Heißt Pan, von Allem der Erhalter.

Aber was solchermaßen von Wald und Berg bei Tieck gilt, das gilt eben so sehr vom Menschenleben; auch hier ertränkt er alle Bestimmtheit und allen Charakter in den buntfarbigen Wellen der Naturmystik. Dieser mystische Pantheismus im Drama bereitet den christlich-mystischen Charakter des romantischen Dramas vor.

Als Dramatiker kommen Arnim und Brentano fast gar nicht in Betracht. Der letztere tritt in seinem tollen Lustspiel „Ponce de Leon," dessen Dialog sich in ermüdenden, witzigen Wortspielen bewegt, als ein Schüler Shakespeares auf, der sich nur das Geschrobene im Jugendstil des Meisters angeeignet hat. In seinem großen romantischen Drama „Die Gründung Prags" ersetzen Zauberkünste und Wunder, Geschichte und Weissagungen, magisch wirkende Ringe und Verwünschungen die eigentlichen Charaktere und die wirkliche Handlung. Wunderbare Ahnungen und nie irrende Hellseherei bestimmen den Lauf der Begebenheiten.

Es liegt in der Art und Weise, wie hier die slavische Vorzeit von Brentano romantisch dramatisiert ist, eine gewisse Analogie mit der Behandlungsart ähnlicher Stoffe bei dem polnischen Romantiker Slowacki: (z. B. in „Lilla Weneda"). Brentano hat es wie Slowacki verstanden, aus einzelnen rohen Göttersagen und Ueberlieferungen ein Bild des

slavischen Heidentums zu konstruieren, das mit einer gewissen Intuition entworfen ist. Die romantischen Dichter aller Länder besaßen ja einen geschärfteren Sinn für religiöse Mystik, als für dramatische Wirkung. Man sagt sogar, daß dies Schauspiel Brentanos die gleichzeitigen mythologischen Studien der Brüder Grimm beeinflußt habe.

„Halle und Jerusalem,“ Arnims großes Trauerspiel in zwei Lustspielen,“ wie er es selbst bezeichnet, in dem die Sage vom ewigen Juden und die Geschichte von Cardenio und Celinde zusammengeflochten sind, gehört zum Unerträglichsten, was die deutsche Romantik hervorgebracht hat: ein Lesedrama von 400 Seiten großen Formates, welches als wilde Studentenkomödie in Halle beginnt und als Pilgermysterie in Jerusalem fortgesetzt wird. Es dreht sich um den mittelalterlichen Grundgedanken, daß das heilige Grab Mittelpunkt der Welt sei und mit der Offenbarung von drei leuchtenden Kreuzen über den Gräbern der Hauptpersonen endet.

Es kommt hier eine Scene vor, in welcher Celinde nachts ihrem toten Geliebten das Herz aus der Brust schneiden will, um mit demselben durch ihre Zauberkünste das Herz ihres lebenden Liebhabers zu gewinnen. Der Tote steigt mit blutendem Herzen aus dem Sarge und beklagt die ihm widerfahrene Behandlung in Versen:

Geliebte, du durchborst mein Herz
Das ist bittrer als der Hölle Schmerz.

Gleich darauf entpuppt sich der Kirchendiener als der leibhaftige Teufel und entführt Celindens böse Mutter als seine Braut.

In einer anderen Szene soll Celinde in einer Felsenhöhle ein Kind gebären. Dies geschieht auf dem Theater folgendermaßen: es kommt ein Storch, der ein Kind im Schnabel trägt und seinen Flug in die Höhle nimmt, nach ihm kommt eine ganze Wolke von Störchen, die gen Süden ziehen und singen:

Hast Du schwer am Kind getragen,
Mußt sie mit den Flügeln schlagen,
Hast du müssen lange reisen
Mußt sie mit dem Schnabel beißen u. s. w.

Das Kind ist totgeboren und die arme Mutter verzweifelt. Diese Thatsache wird uns wieder von einem Storche mitgeteilt:

In meiner Wut
In der Reiseglut
Hab ich das Kind erdrückt u. s. w.

Und jetzt folgen gleich darauf pathetische Szenen, und zwar von so widerlich gräßlicher Art, wie die „Die Versuchungen in der Wüste“ überschriebene, in welcher Ahasver mit der Versuchung kämpft, aus Hunger einen kleinen lebenden Knaben aufzuessen, der mit ihm aus einem Schiffbruche gerettet ward. Der ewige Jude sagt: „Wie schrecklich lüstet mir nach diesem Fleisch, ich fühle es schon auf der Zunge, wie es den Gaumen saftig füllt . . . .“ Er will schnell zugreifen, da ruft der Knabe: „Vater, Vater!“ und schnell setzt sich der Alte zu seinem Buche hin.

Ganz am Schlusse wird mitten im Gottesdienste, den die Ritter des heiligen Grabes abhalten, ein Ausfall gegen diejenigen Romantiker gerichtet, welche es mit ihrer Religiosität nicht ernsthaft meinen. Ein Reisender sagt: „Ich will das heilige Grab befreien von der Türken Macht.“ Hierauf antwortet eine der Lieblingsfiguren des Dichters: „Erst thu's, dann sag's!“ und darauf folgt diese unglaublich undramatische Parenthese: (Der Reisende wendet sich beschämt fort und zieht in alle Welt und spricht vom Christentum in tausend Worten, aber seine Worte haben keine Kraft des ewigen Lebens, weil seine Liebe ohne That ist; von ihm kommen alle neuen poetischen Christen, ich rede von denen, die es nur in ihren Liedern sind.“) Wenn sogar das „Ich“ des Dichters mitten im Drama parenthetisch auftaucht, so ist die dramatische Form eigentlich als nicht existierend zu betrachten. So weit sind selbst Tieck und Hoffmann nie gegangen.

Die deutsche Romantik hat nur zwei bedeutende Dramatiker, Zacharias Werner und Heinrich von Kleist, hervorgebracht, und von diesen ist wieder der Letztere ohne Vergleich am hervorragendsten, er ist als Dichter im Besitz so reicher

Gaben, daß man ihn ohne Bedenken über alle Poeten der Schule stellen kann. Er besitzt vor allen anderen eine bestimmte und plastische Form, er hat ein Pathos, das man sogar nicht bei Goethe findet. Alles, was er geschrieben hat, ist seelenvoll, innig und glühend sinnlich, und die Form doch in den besten Werken fest und ohne Ornamente. Kleist ist Deutschlands Mérimée und ein Studium seiner Eigentümlichkeit wird uns zeigen, was die deutsch-romantische Geistesrichtung aus einem Mérimée machen konnte. Wir werden sehen, wie der romantisch-poetische Wahnwitz die bestimmte, präzise Form in seinem Genius durchbricht.

Dreißig Schritte vom Wannsee bei Berlin und fünfzig Schritte vom Kruge, liegt ein Grabstein mit der Inschrift: Heinrich von Kleist.

Dort erschoß am 20. November 1811 des jüngeren Geschlechts größter Dichter, 34 Jahre alt, zuerst eine Freundin dann sich selbst mit zwei sicheren Pistolenschüssen. Man hatte früher geglaubt, daß beide eine ruhige Freundschaft vereine. Im Jahre 1873 kamen jedoch die zwischen ihnen gewechselten Briefe im Drucke heraus, deren ungesunde Leidenschaftlichkeit darauf hindeuten, daß sie ein beiderseits gleich überspanntes Gefühl zu einander hegten, und daß ihr Verstand angegriffen war. Kleist redet die Freundin, Frau Henriette Vogel, mit Ausdrücken wie „mein Jettchen, mein Alles, meine Schlösser, Aecker, Wiesen und Weinberge, meines Lebens Sonne, meine Hochzeit, Taufe meiner Kinder, mein Trauerspiel, mein Ruhm, mein Schutzengel, mein Cherub und Seraph“ an, während sie antwortet: „Meine Wehr, mein Schutz, mein Schwert, mein Spieß, mein Panzer“ und dergleichen mehr.

Soweit war es schließlich nach vielseitigem und langjährigem Unglück mit diesem auserkorenen Geiste gekommen.

H e i n r i c h v o n K l e i s t entstammte adligem Geschlecht, einer altpreußischen Offiziersfamilie, welcher schon im 18. Jahrhundert ein Dichter entsprossen war. Als junger Fähnrich hatte er bereits einen Feldzug mitgemacht, da ihm jedoch der militärische Stand verhaßt wurde, und das unklare Gefühl seiner außerordentlichen Fähigkeiten ihn zu den Wissenschaften

trieb, so begann er 1799 in seiner Vaterstadt Frankfurt an der Oder die Universität zu besuchen. Er vertiefte sich in Philosophie, Mathematik, alte Sprachen, und führte trotz seiner Jugend ein Leben grüblerischen Ernstes, voll innerlicher, stummer Leidenschaftlichkeit. Auf langweilige, fast pedantische Weise versuchte er, seine Schwester zu erziehen und seine Braut auszubilden, damit sie ihn verstehe. Im nächsten Jahre verließ er Frankfurt, um in Berlin weiter zu studieren. Schon früh entwickelte sich bei ihm ein verhängnisvoller Trieb, bei seinen Angelegenheiten alles auf eine Karte zu setzen; sein Biograph Wilbrandt hat seinen Charakter ganz treffend mit dem Werthers verglichen; wie Werther besaß er „die finstere Ungenügsamkeit der Seele, das schwere Blut, die herbe Verschlossenheit, die wie mit Händen tastende Leidenschaftlichkeit der Pantasie, das verbissene Grübeln des Verstandes, das Hängen am Schmerz, den brausenden Ueberschwung der Empfindung."

Als der Glaube an seinen Dichterberuf bei ihm erwachte, wagte er es lange Zeit nicht, sich seinen Nächsten zu erklären; er entfernte, isolierte sich, um Klarheit über sein Können zu gewinnen. Als zum erstenmal der Plan zu einer Dichtung in ihm keimte, da war es ihm, als lächle ihm „Etwas wie Erdenglück" aus der Zukunft entgegen. Kühn und ungestüm, wie er war, hoffte er gleich beim ersten Versuch ein Meisterwerk zu schaffen. Der Versuch mißlang dem unreifen Anfänger. Als er ein Jahr später den Plan zu jenem Trauerspiel „Robert Guiscard" faßte, welches ihn während seiner ganzen Jugendzeit beschäftigen sollte, geschah es in der ganz bestimmten Absicht, Goethes und Schillers klassische Dichtungen „durch ein neues Kunstprinzip" zu überbieten; er wollte Aeschylos und Shakespeare, die Vorzüge der Antike und der Renaissance in seiner Kunst verschmelzen, die Verehrung des Schönen mit der absoluten Treue gegen die Natur, untadelige Form mit den äußersten Schrecken des tragischen Konfliktes vereinen.

Noch besaß er jedoch nicht die Kraft, etwas Ganzes hervorzubringen und mußte das Werk beiseite legen.

In seiner, durch den mißglückten Versuch hervorgerufenen

niedergedrückten Stimmung, wandte er sich den Wissenschaften zu. Er wollte nur das Eine, die Wahrheit finden und zwar die ganze, allgemeine Wahrheit. Mit dem naiven Vertrauen des Autodidakten warf er sich mit der Hoffnung auf die Philosophie, in ihr jene ganze und volle Wahrheit zu finden, nach der er sich in allen Fällen richten könne.

Es war Kants Philosophie, die er zu studieren begann, und der Eindruck, den sie auf ihn machte, war ein unbedingt niederschlagender. Er hatte erwartet, in der Philosophie eine Religion zu finden, nun bewies ihm die Erkenntnislehre, daß wir überhaupt nicht die Wahrheit erreichen, nie erfahren können, was das Ding an sich ist, daß wir die Gegenstände nur so zu sehen vermögen, wie unsere Organe uns dieselben zeigen, d. h. daß der, welcher eine grüne Brille trägt, alles grün, der mit roter Brille, alles rot sieht. Es war ihm, als sei sein höchstes, einziges Ziel versunken, sobald er einsah, daß die Erkenntnis der Wahrheit, wie er sie sich vorgestellt hatte, einfach unmöglich sei.

In diesem seelischen Auflösungsprozeß kam ihm, wie anderen Romantikern, der Gedanke, sich an ein System und an Dogmen zu klammern, entweder an die protestantische Rechtgläubigkeit oder an die katholische Religion, als die gebietendste und älteste. Aus Dresden schreibt er: „Nichts war so fähig, mich wegzuführen von dem traurigen Felde der Wissenschaft, als die in dieser Stadt aufgehäuften Werke der Kunst . . . Nirgends aber fand ich mich in meinem Innersten so gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die erhabenste Musik zu den anderen Künsten tritt, um das Herz gewaltsam zu bewegen. Unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande; aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest . . . Ach nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust wäre ich katholisch geworden.“

Er überwindet diese Grillen wohl, aber, nachdem er sich bewußt geworden, daß die Wahrheit auf Erden nicht zu finden, ist es ihm unmöglich, sich zur Arbeit zu zwingen. Um diesen peinlichen Zustand zu beenden, macht er eine ganz planlose Reise nach Paris; dies geht aus seinen Briefen von dort klar

hervor. Mit seiner Verlobten bricht er, weil sie nicht aufs Geratewohl mit ihm nach der Schweiz reisen und dort an seiner Seite als Bauersfrau leben will. Nach seiner Vaterstadt zurückzukehren, erlaubt ihm sein Ehrgeiz nicht. Er geht mit dem Gedanken, sein Drama „Robert Guiscard" zu vollenden, nach Weimar. Er verkehrt mit Wieland, in dessen Haus er sogar zieht; Wielands Güte und dessen Tochter stille Zärtlichkeit fesseln ihn dort. Er bleibt jedoch auch hier verschlossen und zerstreut. Endlich gesteht er dem liebenswürdigen, teilnahmsvollen alten Meister auf dessen Frage, daß er an einem Trauerspiel arbeite, aber ein so hohes Ideal vor Augen habe, daß es ihm bislang unmöglich gewesen sei, seine Dichtung niederzuschreiben.

In einer glücklichen Stunde erreicht Wieland, daß ihm sein Gast einige Bruchstücke aus den Hauptszenen rezitiert, welche den Zuhörer in Feuer und Flammen versetzen. Wieland bekam den Eindruck, daß, wenn sich Aeschylos', Sophokles' und Shakespeares Geist vereinten, um eine Tragödie zu schaffen, es etwas wie „Robert Guiscard" werden müsse, wenn anders nur das Ganze dem eben Gehörten entspräche.

Des jungen Dichters Freude war groß, doch währte sie nicht lange. Bald trieben ihn die Verhältnisse wieder fort, zuerst nach Leipzig, dann nach Dresden. Hier hören wir ihn zum erstenmal einem jungen, aus Liebeskummer betrübten Mädchen den Rat geben, den er später Freunden und Freundinnen gegenüber oft gebrauchte, nämlich, daß er eine Pistole nehmen und sie beide erschießen wolle. Schon kurze Zeit darauf richtete er an seinen treuen, später berühmt gewordenen Freund von Pfuel den gleichen Vorschlag. Pfuel brachte ihn auf den auch eifrig ergriffenen Gedanken einer neuen Reise. Kurz vor seiner Abreise erhielt er noch einen aufmunternden Brief von Wieland, der ihm unter anderem schrieb: „Nichts ist dem Genius der heiligen Muse, die Sie begeistert, unmöglich. Sie müssen Ihren Guiscard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und alles auf Sie drückte."

Auf seiner Reise nach der Schweiz und Norditalien, welche den Sommer und Herbst des Jahres 1803 ausfüllte, schrieb

er keine Zeile und gab in heller Verzweiflung eine zeitlang jedes dichterische Streben auf. Ueber Lyon fuhr er nach Paris, fortwährend von Todesgedanken gequält. In Paris verbrannte er mit all seinen Papieren auch den „Guiscard“. Er beschloß französische Kriegsdienste zu nehmen, wurde hiervon aber durch ein zufälliges Zusammentreffen mit einem Bekannten, der ihn unter seinen Schutz nahm, abgehalten. Derselbe setzte ihn in den Stand, nach Deutschland zurückzukehren, wo er nach manchen Widerwärtigkeiten und Täuschungen ein kleines Amt in Königsberg erhielt.

Kleist hatte mit Goethe wetteifern wollen. „Ich werde ihm den Kranz von der Stirne reißen,“ war frühzeitig der Refrain seiner Bekenntnisse und seiner Träumereien — das klingt wie die Sprache eines Tollen. Aber man erstaunt doch, wenn man den Blick auf das Guiscard-Fragment richtet. Wohl konnte diese Dichtung so wenig, wie irgend eine andere einem Genius, dessen Geist über zwei Jahrhunderten schwebt, den Ruhmeskranz entreißen, aber sie steht nichtsdestoweniger auf gleicher Höhe mit Vielem von dem Schönsten, was Goethe hervorgebracht hat.

Kleist hat sich in seiner Phantasie das Bild eines großen Mannes, eines großen Führers gebildet, und teilt uns sofort den Eindruck seiner Größe mit, indem er uns zeigt, wie viel von ihm und seinem Leben abhängt, wie Tausende und Abertausende zu ihm als zu ihrem Herrscher und einzigen Erretter aufschauen.

Der große Abenteurer Robert Guiscard, der Sohn Tankreds von Hauteville, liegt mit seinem Heere vor Konstantinopel, welches einzunehmen und zu halten er sich gelobt hat. Aber das Geschick ist wider ihn; die Pest ist in seinem Lager ausgebrochen und macht den Schreckenslauf durch sein Heer.

Kleist selbst war ja einem solchen zerstörenden Geschick auf der Siegesbahn begegnet, die ihm seine Phantasie ausgemalt hatte und groß ist dies Bild eines Helden, der gegen ein übermächtiges Geschick ankämpft, welches er so lange in seiner Seele getragen hatte. Guiscard hat die Pest selbst in sich; sie wühlt in seinen Eingeweiden; ihr Gift verzehrt seine Knochen. Er, der stets zuvor siegreich war, er der Eroberer

Süditaliens, der Ueberwinder Roms, der Sieger über Venedig und Griechenland, sieht nun seinen Untergang vor Augen, trägt ihn in sich. Ein Normannenschwarm wälzt sich um sein Zelt um ihn aufzufordern, das Heer von diesem verderblichen Lagerplatz fortzuführen, wo alle den Pesthauch in ihrem Antlitz fühlen. Das Gerücht, daß er selbst krank sei, hat sich bereits verbreitet. Aber keiner darf noch die Wahrheit erfahren, und Guiscard ist zu stolz, um Jemanden ahnen zu lassen, was er leidet

Dann öffnet sich sein Zelt, und er, in dessen Brust es wie in einem Krater lodert, dessen Kehle dürstet, ohne jemals ihren Durst löschen zu können, und dessen Hand so schwach ist, daß er sie die ganze Nacht hindurch nicht hat bewegen können, — er tritt hoch und würdig aus der Zeltöffnung hervor und zeigt sich der versammelten Menge, steht so stark da, so lebhaft in seiner Ueberlegenheit, daß selbst diejenigen, welche das Schlimmste zu wissen vermeinten, nicht mehr wußten, was sie glauben sollten.

Und es ist nicht nur groß, es ist auch tief, dies Kleist'sche Ideal. Dieser Guiscard, der aufrecht dasteht, während die Seuche in seinen Knochen frißt, ist ja Kleist selbst sein ganzes unglückliches Leben hindurch, bis er sich die Pistolenkugel durch das Hirn jagt; er selbst ist der große Genius, dessen Pläne infolge der Pest außer und in ihm mißglückten.

Kleist gab bald seine Amtsthätigkeit wieder auf und wandte sich zur Poesie zurück.

Besonders interessant ist jetzt die Weise, in welcher dieser innerlich so energische Dichter den dramatischen Charakter darstellt. Als ich die Psychologie der Romantiker schilderte, zeigte ich, wie sie durch Zerstückelung der Individualität dahin gelangten, das Hauptgewicht auf alles zu legen, was die Form derselben zersprengt: auf Traum, Halluzination und Wahnsinn. Was die Charaktere Kleists von den Charakteren der übrigen Romantiker unterscheidet, ist, daß sie nichts von dem Verwischten oder Verschwommenen haben, was diese kennzeichnet; aber was ihnen und den andern gemeinsam ist, das ist das

Pathologische in ihrem Grundgepräge. In jeder Leidenschaft ergreift Kleist den Zug, durch welchen sie ihre Familienähnlichkeit mit der fixen Idee oder dem willenlosen Wahnsinne verrät, bei jedem noch so kräftigen Geiste bohrt er seine Sonde in den kranken Punkt hinab, wo der Geist seine Herrschaft über sich verliert: Somnambulismus, tierische Befangenheit, Zerstreutheit, Feigheit aus Todesangst. Nehmen wir eine Leidenschaft wie die Liebe, so ist dieselbe ganz gewiß nicht rein rationeller Natur, aber sie hat eine Seite, von welcher man sie im Zusammenhange mit Vernunft und Geist betrachten kann. Deshalb eben schildert Kleist sie durchgehends und mit bewundernswerter Energie als rein pathologisch, als Manie. Als Käthchen von Heilbronn zum ersten Male den Grafen Wetter von Strahl erblickt, läßt sie im selben Augenblick alles, was sie in Händen hat, das Geschirr mit Erfrischungen, Flaschen und Gläser fallen und stürzt leichenblaß mit gefalteten Händen vor ihm hin, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte. Der Graf sagt ihr ein freundliches Wort und will fortreiten; als sie ihn von ihrem Fenster aus zu Pferde steigen sieht, springt sie, um ihm zu folgen, dreißig Fuß hoch auf das Straßenpflaster hinab und bricht sich beide Lenden. Sechs Wochen liegt sie im Fieber. Kaum geheilt, erhebt sie sich, schnürt ihr Bündel und entflieht aus ihrem väterlichen Hause, um den Grafen aufzusuchen und ihm „in blinder Ergebung von Ort zu Ort zu folgen; geführt vom Strahl seines Angesichts, fünfdrähtig wie ein Tau um ihre Seele gelegt, auf nackten, jedem Kiesel ausgesetzten Füßen, das kurze Röckchen, das ihre Hüfte deckt, im Winde flatternd, nichts als den Strohhut auf, sie gegen der Sonne Stich oder den Grimm empörter Witterung zu schützen. Wohin sein Fuß im Lauf seiner Abenteuer sich wendet, durch den Dampf der Klüfte, durch die Wüste, die der Mittag versengt, durch die Nacht verwachsener Wälder: wie ein Hund, der von seines Herrn Schweiß gekostet, schreitet sie hinter ihm her; und die gewohnt war, auf weichen Kissen zu ruhen, und das Knötlein spürte in des Bett-Tuchs Faden, das ihre Hand unachtsam darin eingesponnen hatte: Die liegt jetzt, einer Magd gleich, in seinen Ställen,

und sinkt, wenn die Nacht kommt, ermüdet auf die Streu nieder, die seinen stolzen Rossen untergeworfen wird."

Die brutale Energie, welche in diesen Worten ihres Vaters liegt, schildert wahr. Der Graf, welcher sich ohne Schuld weiß, sucht sie auf alle Weise zu entfernen. Als er sie nachts einmal im Stalle findet, stößt er das junge Mädchen mit Füßen von sich, mehr als einmal erhebt er die Hundepeitsche gegen sie; er läßt sie sich für seine Braut aufopfern, welche sie in ein in hellen Flammen stehendes Haus hinein jagt, um sein Bild für sie heraus zu holen, ja noch einmal, um das Futteral für dies Bild zu holen, und mit der höchsten Begeisterung und der tiefsten Demut duldet sie alles und thut sie alles.

Nach Käthchens Bilde hat Henrik Hertz in „Svend Dyring's Haus"*), seine zartere und mattere Schilderung einer allüberwältigenden, unerwiderten Leidenschaft geformt. Ich will die Komposition des „Käthchen" nicht zergliedern, welches neben vielem Lächerlichen und Verletzenden viel Erhabenes enthält; aber man wird schon aus dem Angeführten erkennen, daß diese Leidenschaft, welche sich mit der Plötzlichkeit eines Schlaganfalles einstellt, welche gleich einer fixen Idee alle anderen Vorstellungen in der Seele verzehrt, und welche, selbst ein Mirakel, mit Hilfe eines Cherubs Mirakel vollbringt, über die Grenze des Natürlichen und Gesunden hinausgetrieben ist. Ich leugne nicht, daß trotzdem etwas Schönes darin liegt. Es hat Kleist, der einen so glühenden Abscheu vor der Phrase hegte, Befriedigung gewährt, ein liebendes Weib zu schildern, bei dem Alles, was bei andern liebenden Weibern nur Phrase ist, Wahrheit und Wirklichkeit wird.

Er selbst hatte ja auf diese Weise von seiner Wilhelmine geliebt sein wollen. Er hatte später ein solches überspanntes Verlangen an ein junges Mädchen gerichtet, das er im Körner'schen Hause in Dresden kennen gelernt und das ihn liebgewonnen hatte, so daß das Verhältnis aus diesem Grunde aufgelöst wurde. Nun floh er mit seinem Ideal zur Poesie.

---

*) Deutsch von F. A. Leo. Leipzig, C. B. Lorck, 1848.

Ihn sehen und ihn lieben, war Eins — dem Geliebten über die ganze Erde folgen — ihm treuer und ergebener als ein Hund sein — durchs Feuer für ihn zu gehen: es ist wohlthuend, all' diese Phrasen hier zur Wirklichkeit werden zu sehen. Dennoch gehört dies alles zur Pathologie. Dazu kommt die romantische Motivierung. Käthchen erschrickt beim Anblick des Grafen, weil sie ihn Nachts in einem Traumgesichte erblickt hat. Aber während sie dies Traumgesicht hat, liegt der Graf totkrank am Nervenfieber, wie eine Leiche in seinem Bette ausgestreckt, und es ist ihm selbst, als träte er in Käthchen's Kammer. Ihre Vision und sein Traum entsprechen einander Punkt für Punkt, sodaß der Graf, als er den Zusammenhang erfährt, angstvoll ausrufen muß:

> Nun steht mir bei, ihr Götter! ich bin doppelt!
> Ein Geist bin ich und wandele zur Nacht!

Wir sehen hier wieder die Doppelgängerei als Lieblingsgedanken der Romantiker in naher Verbindung mit dem Somnambulismus. Eine ähnliche Rolle spielt der Somnambulismus in Kleist's herrlichem Drama, dem besten vielleicht, das die Romantik hervorgebracht: „Der Prinz von Homburg“, in welchem die wichtigsten Charaktere sämtlich wie aus Stein gemeißelt erscheinen. Die Repliken sind kraftvoll und klar, jedes Wort ist scharf geprägt wie eine Medaille. Das Sujet des Stückes ist bekannt: Der junge Reitergeneral verletzt die Disziplin und siegt, nachdem er den Kampf auf eine Weise aufgenommen hat, die ihm durch seine Instruktion untersagt war. Der Kurfürst verurteilt ihn zum Tode. In dem Glauben, das Urteil werde niemals vollstreckt werden, nimmt der junge Held es für eine bloße Formalität, wird aber, als er sieht, daß es Ernst ist, von einer so plötzlichen Todesangst ergriffen, daß er aufs unwürdigste um sein Leben bettelt. Der Wert des Stückes beruht auf der Genialität, mit welcher die innere Erregung geschildert ist, kraft deren er sich wieder auf sich selbst besinnt und die Todesstrafe als sein Recht fordert. Aber hier ist wieder die Nachtseite des Geistes erfaßt. Der Prinz ist nervös, krankhaft und zerstreut. Zu Anfang des Stückes

geht er schlafwandelnd umher; am Ende desselben wird seine Vision verwirklicht. Er übertritt die Ordre, nicht wie der Sohn des Manlius Torquatus aus Jugendübermut und kriegerischer Begeisterung, sondern weil er, der in seiner nervösen Zerstreutheit den Kopf voller Träume hat, als die Instruktion diktiert wird, Nichts davon hört und somit blindlings losschlägt.

Das Werk G. H. von Schubert's „Die Nachtseite der Naturwissenschaft" hatte Kleist lebhaft beschäftigt. Dies Buch, welches von dem zu seiner populärsten unter den Naturphilosophen verfaßt ist, gehört zu den verschrobensten Produkten der Zeit. Die Nachtseite eines Planeten nennt man diejenige Seite desselben, welche der Sonne abgewandt ist und sich durch ein schwaches, phosphoreszierendes Licht auszeichnet, in welchem die Gegenstände auffallend anders als im Sonnenlicht erscheinen. Daher der Name. In diesem Buche walten Geister, Nachtwandler, Gespenster und Dämonen als Alleinherrscher der Erde. Es wird hier eine vollständige Theorie der Geister entwickelt. Zwischen Geist und Körper giebt es zwei Mittelglieder: die Seele und den Nervengeist, welcher letztere, der nach dem Tode isoliert wird, Gestalt und Farbe hat und solchermaßen erblickt werden kann. Die Farbe richtet sich nach der Beschaffenheit der Seele; ganz böse Geister sind grün; wenn sie sich bessern, gehen sie allmählich ins Gelbe über, u. s. w.

Von Anfang an hat, nach Schuberts Lehre, das Menschenwort wunderthätige Kraft gehabt. Durch die Sünde hat es seine Macht über die Natur verloren, und dadurch ist etwas Finsteres und Dämonisches in die wunderthätige Gabe gekommen, wie z. B. in der Zaubermacht der griechischen Orakel und der heidnischen Hexerei. In Christus erneuerte sich die alte natürliche Wunderkraft In ihrer dämonischen Gestalt ist sie wieder bei den Rosenkreuzern und Illuminaten, den geheimen Freimaurer-Gesellschaften erstanden, welche in den Vorstellungen der Zeit eine so große Rolle spielen, und sie verrät sich ferner in Erscheinungen wie dem tierischen Magnetismus, der Clairvoyance ꝛc. Adam Müller sagt in seinen

Briefen an Gentz (S. 98.) von diesem Buche: „Schubert's Buch scheint mir allerdings das beste Produkt der Naturphilosophie, und der Autor an Gemüt, an Gerechtigkeit und vornehmlich an Gelehrsamkeit, wenn auch nicht an polemischem und kritischem Talente, dem Schelling weit überlegen. . . . . Schubert bildet, freilich eigentümlicher und poetischer und erhabener, aber im Wesen sehr deutlich, eine frühere Periode meiner Bildung ab, wo ich das Menschliche, das Persönliche meiner irdischen Thatkraft hätte mögen in Rauch aufgehen lassen, um dem Gott, den ich anbete, einen süßen Geruch zu bereiten; wo ich meines Namens, meiner Individualität mich hätte entschlagen mögen, um der allerhöchste Märtyrer, der geistlichste Geistliche zu werden."

Ein Buch wie dies war daher in Aller Händen, und selbst ein Geist wie derjenige Kleist's vertiefte sich, wie gesagt, mit seinen klaren Gedanken in all' diese anspruchsvolle Thorheit. Aber die Mystik war an der Tagesordnung, und es ist seltsam zu sehen, wie das mystische Element, jene absonderliche Trinität von Wollust, Religion und Grausamkeit, überall in den Dramen dieses Dichters auftaucht. So z. B. in dem merkwürdigen Trauerspiele „Penthesilea". Die Heldin ist die wilde Königin der Amazonen, welche Krieg sowohl mit den Griechen wie mit den Trojanern führt, und überall siegreich ist. Es ist ein Gesetz unter den Amazonen, daß sie im Kriege sich die Männer fangen müssen, denen sie angehören sollen; nach dem Ende des Kampfes leben sie dann mit ihnen herrlich und in Freuden. Penthesilea ist von einer eben so sterblichen Liebe zu Achilles, wie Käthchen zum Grafen von Strahl, ergriffen worden. Aber bei ihr erhält dieselbe den entgegengesetzten Ausdruck; sie nimmt den Schein haßerfüllter Grausamkeit an. Sie verfolgt Achilles überall in den Schlachten sie will sein Blut sehen. Liebte Käthchen wie ein Hund, so liebt Penthesilea wie eine einem Bacchantenzug entsprungene Tigerin. Deutlich genug hat Kleist der Amazonenkönigin seine persönliche Art zu fühlen mitgeteilt. Sie will nichts anderes als Achilles, wie er nichts anderes erreichen wollte, als den Ruhmeskranz. Wie sie sich in wilder Hast den Geliebten

erobern will, so hatte er durch „Robert Guiscard" mit einem Schlage das Ziel erlangen wollen. Wie Kleist, so kann auch sie nur leben, wenn sie sich alles, was sie erstrebt, erkämpft hat. „Rasend wäre ich", sagt sie, ganz wie ihr Dichter dies hätte sagen können, „wenn ich im ganzen Gebiet der Möglichkeit mich nicht versuchte".

Sie haßt Achilles so stark, wie man sich denken kann, daß Kleist in trüben Stunden das Geschick verwünschte, das ihm versagte, den höchsten Ruhm zu gewinnen. Sie vernichtete Achilles schließlich durch ihren Haß, wie Kleist in einem Anfalle von Verzweiflung seine geliebte Arbeit, seinen „Guiscard" vernichtet hatte. Aber sie liebt ihm willenlos, mit glühender Innigkeit.*) Als Achilles sie im Kampf verwundet hat, klagt sie (in der ersten Gestalt des Dramas) in Ausdrücken, die auf den Dichter selbst hindeuten:

Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe!
Die Brust, so voll Gesang, Asteria!
Ein Lied, jedweder Saitengriff auf ihn!

Als sie endlich im Begriffe ist, alles aufzugeben, sagt sie, fast wie Kleist in vielen Briefen an seine Schwester:

Das Aeußerste, das Menschenkräfte leisten
Hab ich gethan, Unmögliches versucht,
Mein Alles hab ich an den Wurf gesetzt,
Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt;
Begreifen muß ich's — — und daß ich verlor!

So versteht man auch, daß Pfuel, der treue Freund, Kleist weinend traf, als er eben Penthesileas Tod niedergeschrieben hatte, und so erklärt sich auch, was er einmal einer Freundin über das Stück gesagt hat: „Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele."

Dieser persönliche Zug schließt jedoch die allgemeine romantische Mystik des Inhalts nicht aus.

*) Vgl. Otto Brahm, Heinrich von Kleist.

Penthesileas Liebe äußert sich in Worten wie diesen:

Hetzt alle Hund' auf ihn! mit Feuerbränden
Die Elefanten peitschet auf ihn los!
Mit Sichelwagen schmettert auf ihn ein,
Und mähet seine üpp'gen Glieder ab!

Dieser Wunsch, seine üppigen Glieder von den Sicheln der Wagen abgemäht zu sehen, ist keine bloße Vorstellung. Dies zeigt sich auch am Schlusse der Dichtung: die Amazonen sind geschlagen worden, und die ohnmächtige und verwundete Königin ist in Achilles' Hände gefallen. Auch er liebt sie, und um sie nicht in Trauer und Verzweiflung zu stürzen, macht er den Versuch, ihr einzubilden, daß sie gesiegt habe, und er ihr Gefangener sei. Aber die Wahrheit kommt bald an den Tag, und jetzt fordert Achilles sie zum Einzelkampfe heraus, in der Absicht, sich von ihr überwinden zu lassen und so ihr Verlobter zu werden. Als Penthesilea jedoch die Herausforderung empfängt, versteht sie nicht deren Sinn, sondern gerät in eine Art Berserkerwut, wirft sich auf ihr Roß und stürmt an der Spitze ihrer ganzen Hundekoppel gegen ihn los. Aus weiter Ferne sieht er sie und erschrickt, als sie ihren Bogen spannt, „daß sich die Enden küssen", zielt und ihm einen Pfeil durch den Hals jagt. Er stürzt, versucht aber röchelnd sich zu erheben, da hetzt sie ihre ganze Meute auf ihn, alle Hunde schlagen ihre Zähne in seinen Leib, und sie gleich ihnen, bis das Blut ihr von Mund und Händen trieft:

Doch hetz! schon ruft sie: Tigris! hetz, Leäne!
Hetz' Sphinx! Melampus! Dirke! hetz, Hyrkaon!
Und stürzt — stürzt mit der ganzen Meut', o Diana,
Sich über ihn, und reißt — reißt ihn beim Helmbusch
Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt,
Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken,
Daß von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder!
Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,
Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:
Penthesilea! meine Braut! was thust Du?
Ist dies das Rosenfest, das Du versprachst?
Doch sie — die Löwin hätte ihn gehört,
Die hungrige, die wild nach Raub umher
Auf öden Schneegefilden heulend treibt —

Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden,
Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
In seine Linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.

Erst lange nachher kommt sie wieder zu sich selbst und erfährt was sie gethan hat. Ihr erster Eindruck ist Verzweiflung, dann aber sagt sie:

Wie Manche die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,
Daß sie vor Liebe gleich ihn fressen könnte;
Und hinterher, das Wort geprüft, die Närrin!
Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht
Sieh her, als ich an Deinem Halse hing,
Hab ich's wahrhaftig Wort für Wort gethan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.

Also sie war nicht so verrückt, wie es schien. Hier wie im „Käthchen": Was bei den andern Phrase war, soll hier zur Wirklichkeit werden. Manche sagt, sie möchte den Geliebten vor Liebe auffressen, aber Penthesilea thut es. Der Kuß ist mit dem Bisse verwandt. Sie sagt:

Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das Eine für das Andre greifen.

Und doch ist Das noch nicht die volle Erklärung. Wir haben hier bis jetzt nur die zwei Glieder: Wollust und Grausamkeit. Aber das dritte, die Religion, fehlt nicht. Es findet sich als die Supplementfarbe ein, wenn man die beiden ersten recht betrachtet. Wir entsinnen uns der Worte von Novalis:

Des Abendmahls
Göttliche Bedeutung
Ist den irdischen Sinnen Rätsel;
Aber wer jemals
Von heißen geliebten Lippen
Atem des Lebens sog,
Wem heilige Glut

In zitternde Wellen das Herz schmolz,
Wird essen von seinem Leibe
Und trinken von seinem Blute
Ewiglich

Das christliche Mysterium war damals ein Gegenstand, welcher alle Köpfe beschäftigte, so auch Heinrich von Kleist, zu dessen intimsten Freunden der erste Mystiker der Zeit, der geistvolle Sophist Adam Müller gehörte. Man mag sich wundern oder verletzt fühlen, wenn man dogmatisch-mystische Vorstellungen in einem heidnischen Drama von einer Amazonenkönigin hindurch blicken sieht; aber um Dies und manche verwandte Erscheinung zu verstehen, muß man auch das relativ Wahre und Berechtigte in dieser Mystik bedenken. Diese Männer konnten nicht die religiösen Begriffe in einer Schublade apart liegen haben ohne Zusammenhang mit ihrem Leben und Thun. Sie beschäftigen sich nicht in einer müßigen Vormittagsstunde oder dreimal im Jahre mit einer Idee wie dem Abendmahle, dieselbe durchdrang alle ihre Gedanken, und sie bemühten sich, die Wirklichkeit im Lichte des Mysteriums zu sehen. Man findet in Franz von Baaders gesammelten Werken (IV. Bd., Anthopologie) unter vielen kleinen Abhandlungen: „ über die Ekstase oder die Verzückung der im magnetischen Schlafe Redenden", „Ueber die Seherin von Prevorst", „Vierzig Sätze der religiösen Erotik", auch eine Abhandlung mit dem Titel: „Daß alle Menschen in der geistigen, guten oder schlimmen Bedeutung des Wortes Anthropophagen [Menschenfresser] sind", und die Abhandlung beginnt folgendermaßen: „Der Mensch, nämlich als Herz, oder, wie die Schrift sagt, als innerer Mensch im Gegensatze zum äußern, lebt nicht von äußerer Nahrung oder von leiblichem Brot, sondern er lebt und zwar nicht in übertragenem, sondern im allerreellsten Sinne, nur von anderen inneren Menschen, Herzen oder persönlichen Wesen, als von Denen, die ihn nähren, und von ihren Worten als Speise."

Das religiöse Mysterium endet damit, die Zentralidee selbst für die Philosophen zu werden. Henrik Steffens liefert hierfür ein Beispiel. Er, von dem Julian Schmidt treffend

bemerkt, daß „sich ein gewisser angeborener Servilismus aus seinem Charakter nicht wegleugnen läßt“, sprach sich zu derselben Zeit, wo er in Breslau die Untersuchung gegen die Demagogen leitete (eine Pflicht, deren er sich „sehr im Widerspruch mit dem gesunden Menschenverstand und dem natürlichen Rechtsgefühl entledigte“), trotz der naturphilosophisch-pantheistischen Ansichten seiner Jugend, auch so reaktionär, wie möglich, in Betreff des Religiösen aus. So heißt es in seiner Schrift: „Wie ich wieder Lutheraner ward“: „Das Abendmahl ist der höchste individualisierende Prozeß im Christentume; mittels desselben senkt das ganze Geheimnis der Erlösung in seiner reichen Fülle sich in die empfängliche Persönlichkeit herab. Der fruchtbringende Strom der Gnade, der seit jenen Zeiten der großen Wiedergeburt durch die ganze Natur und Geschichte wogt, und der uns für eine selige Zukunft reif macht, nimmt hier die Gestalt des Erlösers an, damit Das, was Alles in Allem ist, ganz zugegen sei. . . . . Was der Christ recht glaubt, was sein ganzes Leben durchdringt, was den Tod überwindet, aber zugleich ihn in die Sinnlichkeit zurückdrängt, Das wird durch die beseligende Gegenwart des Elösers, welche für ihn, ganz für ihn stattfindet, hier Gewißheit, Genuß, Nahrung. . . . Das Abendmahl ist mir die höchste, wichtigste, mysteriöseste aller religiösen Handlungen, ja so wichtig erscheint es mir, daß für mich durch dasselbe jede Lehre die unergründlichste Bedeutung empfängt.“

Hierdurch versteht man auch die ungeheure Rolle, welche dies Sakrament in der christlichen Mystik der damaligen Zeit spielt. Zwischen den Heiligen und der geweihten Hostie findet das innigste Verhältnis, fast ein Liebesverhältnis statt. Ich verweise auf den zweiten Teil von Görres' Mystik. Die Gläubigen wittern die Hostie in ungeheurer Entfernung. Um mit dem Heiligsten zu beginnen, sagt Görres, so haben Alle, welche das Gebiet eines höheren geistigen Lebens betraten, die Hostie in weitester Entfernung verspüren können. Eine Menge Beispiele wird hierauf angeführt, und man ersieht aus der Vorrede, daß alle die angeführten Thatsachen zum ersten

von zahllosen Zeugen bestätigt worden sind, sodann von den unverwerflichsten, die man sich denken kann, entweder von Geistlichen oder den frömmsten Laien; und drittens, daß diese Zeugen in der günstigsten Lage gewesen sind, sehen und Zeugnis ablegen zu können. So erfahren wir denn nicht blos, wie der Heilige die Hostie findet, wo sie auch verwahrt sei, sondern wie die Hostie eine Anziehungskraft zu den Frommen empfindet, so daß sie von dem Priester weg in ihren Mund springt. Ja, zuweilen fühlt der Priester, daß sie ihm gewaltsam aus der Hand gerissen wird, angezogen wie das Eisen vom Magnetstein, und umgekehrt wird der Fromme von den heiligen Dingen angezogen und durch die Luft zu ihnen hingeführt.

Nirgends jedoch ist es merkwürdiger, in Kleist's Dramen die Mystik sich eines durchaus heidnischen, obenein höchst leichtfertigen Stoffes bemächtigen zu sehen, als in seinem „Amphitryon", einer Bearbeitung des bekannten Molière'schen Lustspiels. Man erinnert sich des heiklen Sujets: In der Gestalt Amphitryon's und während seiner Abwesenheit besucht Zeus dessen Gemahlin Alkmene, welche ihn für ihren Gatten hält. Der wirkliche Amphitryon kehrt heim, und jetzt entsteht eine Reihe komischer Verwechselungen und drolliger Mißverständnisse zwischen dem wirklichen und dem fingierten Ehemanne, dem wirklichen Diener Sosias und Merkur als Sosias, bis der wahre Zusammenhang aufgeklärt, und Amphitryon damit getröstet wird, daß eine Verschwägerung mit Jupiter nichts Entehrendes habe, eine Moral, welche zu schützen und zu verbreiten im Interesse Ludwig's XIV. liegen mußte.

> Mon nom qu'incessament toute la terre adore,
> Etouffe içi le bruit, qui pouvait éclater;
> Un partage avec Jupiter
> N'a rien du tout qui déshonore.

In echt französischer Manier ist die Pointe des Stückes als eine Kollision zwischen dem Gatten und dem Liebhaber aufgefaßt, und als Alkmene Jupiter wegen der harten Worte angreift, die er, (d. h. Amphitryon) ihr gesagt hat, antwortet er, indem er sich hinter der feinen Distinktion verschanzt:

L'époux, Alcmène, a commis tout le mal;
C'est l'époux, qu'il vous faut regarder en coupable:
L'amant n'a point de part à ce transport brutal,
Et de vous offenser mon coeur n'est-point capable.
Il a de vous, ce coeur, pour jamais y penser,
Trop de respect et de tendresse:
Et si de faire rien à vous pouvoir blesser
Il avait eu la coupable faiblesse,
De cent coups à vos yeux il voudrait le percer.
Mais l'epoux est sorti de ce respect soumis,
Où pour vous on doit toujours être!
A son dur procédé l'époux s'est fait connaître,
Et par le droit d'hymen il s'est cru tout purmis.

Man sieht, Jupiter drückt sich mit der erlesensten höfischen Galanterie aus, und als am Schlusse des Stückes die Umstehenden den armen Amphitryon beglückwünschen, hält Sosias einen Epilog, welcher dem Ganzen eine scherzhafte Wendung giebt und darauf hinausläuft, daß es am besten sei, von derlei Geschichten so wenig wie möglich zu reden.

Selbstverständlich mußte Kleist den Stoff von einer ganz andern Seite auffassen.

Zum ersten war augenscheinlich hier die Doppelgängerei das Anziehende für ein romantisches Gemüt. Sodann lag hier eine Möglichkeit vor, leise, aber deutlich, auf eines der wichtigsten Mysterien des christlichen Glaubens anzuspielen. Alkmene empfängt Herakles nicht von ihrem Manne, jedoch auch nicht im Ehebruche, also unbefleckt; die Frucht, welche sie gebären soll, ist nicht das Kind eines Menschen, sondern eines Gottes. Deshalb ist in der entscheidenden Szene zwischen Jupiter und Alkmene Jupiter pantheistisch zum Weltgeiste erweitert; er ist nicht der leichtfertige Olympier der Griechen, sondern so göttlich und geistig, wie das Absolute der Naturphilosophie selbst. Er sagt zu Alkmene:

Nimmst Du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr?
Siehst Du ihn in der Abendröte Schimmer,
Wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt?
Hörst Du ihn beim Gesäusel der Gewässer,
Und bei dem Schlag der üpp'gen Nachtigall?
Verkündigt nicht umsonst der Berg ihn Dir,
Getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn Dir
Der felszerstiebten Katarakten Fall?

Wenn hoch die Sonn' in seinen Tempel strahlt,
Und, von der Freude Pulsschlag eingeläutet,
Ihn alle Gattungen Erschaffner preisen,
Steigst Du nicht in des Herzens Schacht hinab
Und betest Deinen Götzen an?

Und deshalb redete er denn auch wiederholt Alkmenen mit den Worten: „Du Heilige" an:

Du bist, Du Heilige, vor jedem Zutritt
Mit diamantnem Gürtel angethan.
Auch selbst der Glückliche, den Du empfängst,
Entläßt Dich schuldlos noch und rein.

Adam Müller gab das Stück mit einer begeisterten und mystischen Vorrede heraus. In einem seiner Briefe an Gentz schreibt er: „Hartmann hat ein großes, herrliches Bild gemalt, „Die drei Marien am Grabe", welches zugleich mit dem Amphitryon mir eine neue Zeit für die Kunst verkündigt. Der Amphitryon handelt ja wohl eben so wohl von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem Geheimnis der Liebe überhaupt." Ja, auch Goethe fühlte Dies und sagte: „Das Stück enthält nichts Geringeres, als eine Umdeutung der Mythe in christlicher Richtung, Mariä Ueberschattung vom Heiligen Geiste."

Bereits 1806 hatte Kleist sein Amt aufgegeben und Königsberg verlassen. Er war, als der Krieg zwischen Frankreich und Preußen ausbrach, eine zeitlang durch ein Mißverständnis in französische Gefangenschaft geraten und war dann 1808 nach Dresden geflüchtet, wo er mit Adam Müller in Verbindung trat. Wie früher Friedrich Schlegel, so hatte Müller jetzt den Ehrgeiz, als Apostel und Prophet der romantischen Lehre die Geister zu lenken, er erwies Kleist eine glühende Bewunderung und erlangte leider keinen geringen Einfluß auf ihn. Müller war ein Rhetoriker, der sich einen Einblick in alle Wissenschaften verschafft hatte und gerade im Begriffe stand, eine neue Philosophie zu verkünden, welche alle früheren Einseitigkeiten überwinden sollte. Seine Lehre war eine Lehre der „Gegensätze", von dem ewig fließenden, ewig sich erneuernden

und aufhebenden „Gegensatze“, Punkt und Antipunkt: der Geist des 18. Jahrhunderts und derjenige der Romantik waren nur Verkleidungen ein und derselben Wahrheit und von dieser hatte er im Jahre 1805 angeblich für immer Besitz genommen, als er zur katholischen Kirche übergetreten war.

Nachdem Adam Müller Katholik geworden war, ging sein Geistesleben anfänglich ganz in Mystik auf. Er studierte das „geheimnisvolle Leben“ der Wolken, betrachtete seine krankhafte Gewitterfurcht als eine Gnadengabe des Himmels, und bildete sich ein, mathematisch die geistige Entwicklung der Genies ausrechnen zu können. Dann näherte er sich Gentz und schlug eine praktisch-poetische Richtung ein, zuerst als preußischer Fortschrittspatriot, später als Reaktionär im Dienste Metternichs.

1808 gründeten Müller und Kleist in Dresden die Zeitschrift „Phöbus“, in welcher eine Reihe von Kleists besten Arbeiten zuerst veröffentlicht wurde.

Sehr bezeichnend ist, daß das, was Müller im „Amphitryon“ gefiel, eben jenes Element heidnisch-christlicher Mystik war, welches sich z. B. in der folgenden, wörtlich der Verkündigung von Jesu Geburt angepaßten Replik offenbart: „Dir wird ein Sohn geboren, deß Name Herkules.“ In das Persönliche des Dichterwerkes drang er nicht ein. Der Mittelpunkt des Stückes ist der Charakter Alkmenens, und derjenige ihres Wesens wiederum jene Kraft, mit der sie sich dagegen wehrt, ihren Frieden zerstören, ihr Gefühl verwirren zu lassen, und der Mittelpunkt ihres Geschickes ist die Qual, die sie leidet, als ihr innerstes Gefühl unsicher und schwankend wird durch das Hervortreten ihres Ehemannes in doppelter Gestalt.

Goethe, der ohne den Kern in Kleists Wesen zu verstehen, in seiner genialen Weise viel von seinem inneren Wesen begriff, hat das tiefsinnige Wort über ihn gesagt, daß er auf die „Verwirrung des Gefühls“ ausgehe. Kleist war in einer Weise, wie wenige Menschen, auf Sicherheit des Gefühls angelegt; Verwirrung des Gefühls bedeutete ihm das eigentliche tragische Geschick, und doch wurde sein ganzes und starkes Gefühl immer wieder von neuem unsicher:

Kraft einer Familientradition war Kleist preußischer Offizier geworden; aber jene und seine persönliche Neigung standen miteinander in Streit; er hielt das disziplinierte Leben nicht aus und trat aus dem Heere. Er war verliebt gewesen und hatte sich gebunden; sein Gefühl für Wilhelmine war stark, aber sein Selbsterhaltungstrieb als Künstler war noch stärker, und so kam sein Gefühl in Verwirrung und er löste das Verhältnis auf. Er hatte sich als Dichter, als Genie gefühlt; gleichwohl waren alle seine Anläufe mit einem Gefühl von Talentlosigkeit geendet und in voller Verwirrung hatte er dann daran gedacht, französische Kriegsdienste zu nehmen, um so den Tod zu finden. Daher sein unablässiges Kreisen um das Gefühl als Problem. In der mustergültigen kleinen Novelle „Die Marquise von O." ist das Problem ganz deutlich. Die Marquise weiß sowenig, wie Alkmene, wer sie im Dunkel umarmt hat; auch ihr Gefühl ist verwirrt worden; ihre Nächsten verkennen sie, und als der russische Offizier, den sie für ihren Erretter hält, und der sich als der Schuldige entpuppt, reuig zurückkehrt, zerreißen abwechselnd wieder Haß und versöhnte Liebe ihre schuldlose Seele. Auf ähnliche Weise wird das ursprünglich so sichere Rechtsgefühl in der Seele Michael Kohlhaas' unsicher gemacht und schließlich durch das Unrecht, das er leidet, ganz in Verwirrung gebracht.

Kleist ließ sich aus gekränktem Rechtsgefühl verleiten, Goethe zu kränken, wie er auch aus verletztem Stolz mit Freunden und Bekannten brach. Er sandte dem von ihm bewunderten wie beneideten Goethe seine „Penthesilea" und erfuhr die Täuschung, daß das Drama, wie zu erwarten war, den Unwillen des Meisters erregte. Goethe, der leider nur für die abstoßenden Seiten von Kleists Wesen scharfsichtig war, sagte von ihm: „Mir erregte Kleist, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, nur Schauder und Abscheu, wie ein von Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre." Als das Lustspiel „Der zerbrochene Krug" wegen der willkürlichen Akteinteilung, die Goethe damit vorgenommen, in Weimar durchfiel, schrieb Kleist die giftigsten Epigramme wider Goethe (von dem „früh-

reifen Genie", das schon zur Hochzeit seiner Eltern das Vermählungskarmen gemacht ꝛc.) und sandte sogar dem Dichter eine Herausforderung.

Daher stammt jener krankhafte Zug in all seinen Produktionen. Sogar im „Kohlhaas," welcher sonst so bestimmt gezeichnet ist, endet alles im Traumleben. Zuletzt treten eine wunderliche Zigeunerin, welche die verstorbene Gattin des Kohlhaas ist, der kranke halbwahnsinnige Kurfürst und andere gespenstische Gestalten auf, welche im schroffsten Gegensatze zu dem frischen Tageslichte im Anfang der Erzählung stehen. „Die heilige Cäcilie" ist eine katholische Legende, deren Tendenz gegen die Bilderstürmerei gerichtet ist. Der Dichter schwelgt hier mit einer gewissen Befriedigung in abergläubischen Vorstellungen und läßt die heilige Jungfrau die Feinde der Bilderpracht der katholischen Kirche mit plötzlichem Wahnsinn strafen."

Ziemlich früh verfiel Kleist dem Opiumgenusse und hätte sich dadurch einmal fast getötet. Man erinnert sich dessen hier. Im Jahre 1809 tritt er als leidenschaftlicher politischer Agitator auf. Seine Stimme klingt jetzt eine zeitlang reich und voll. Er wirft seinen Landsleuten vor, daß sie kein genügendes Zutrauen zur geheimnisvollen Kraft der Herzen hätten. Er nennt Napoleon einen Sünder, den keine menschliche Sprache hinlänglich zu stempeln vermöge. Alles, was gegen die Franzosen unternommen wird, dünkt ihm matt und kläglich. Fichtes „Reden an die deutsche Nation" erscheinen ihm als widerwärtige Phrasen; er verhöhnt Fichte als einen Pedanten ohne Thatkraft. Tiefe Verachtung hat er für die „Tugendbündler" und ihre Unthätigkeit. Er schreibt sein Trauerspiel „Die Hermannsschlacht," um seine Landsleute aufzufordern, Napoleon so zu behandeln, wie Hermann den Varus behandelte. Gegen die energielosen „Schwätzer" sind die Worte in der „Hermannsschlacht" gerichtet:

Die schreiben, Deutschland zu befreien,
Mit Chiffren, schicken mit Gefahr des Lebens
Einander Boten, die die Römer hängen,
Versammeln sich um Zwielicht — essen, trinken,

Und schlafen, kommt die Nacht, bei ihren Frauen.

— — — — — — — — — — — — — — —

Die Hoffnung: morgen stirbt Augustus,
Lockt sie, bedeckt mit Schmach und Schande,
Von einer Woche in die andere.

So wenig hat er gethan, um das Kolorit jener Zeit zu erhalten, daß er Hermann von einem „Wechsel“ sprechen und Varus den Cheruskerfürsten mit einem „Derwisch“ vergleichen läßt.

Er verlangte einen Krieg, wie die Spanier ihn führten, mit Mord und Eidbruch, mit brennenden Dörfern und vergifteten Brunnen.

Dann fand die Schlacht von Wagram statt, und alle Hoffnungen Kleists waren vernichtet. Schaudernd fragte er sich selbst, ob es denn keine Gerechtigkeit auf Erden gebe?

Kein Trost im öffentlichen Leben, keine Aussichten im Privatleben: kein Geld, kein Auskommen. Keine Aufmunterung, kein Beifall. Seine Nächsten und Liebsten schätzten ihn nicht. Kurz vor seinem Tode schreibt er an eine mütterliche Freundin: „So versichere ich Dich, wollte ich doch lieber zehnmal den Tod erleiden, als noch einmal wieder erleben, was ich in Frankfurt an der Mittagstafel zwischen meinen beiden Schwestern . . . empfunden habe. Der Gedanke, das Verdienst, das ich doch zuletzt, es sei nun groß oder klein, habe, gar nicht anerkannt zu sehen, und mich von ihnen als ein nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr wert sei, betrachtet zu sehen, ist mir überaus schmerzhaft.“

Schließlich wußte er keinen anderen Ausweg, sein Brot zu verdienen, als aufs neue Offizier zu werden, was er so ungern that: zu einer Lebensstellung zurückzukehren, die er 12 Jahre zuvor aufgegeben hatte. Er besaß jedoch nicht einmal das für die Ausrüstung eines Offiziers nötige Geld. Ein an Hardenberg gerichtetes Hilfsgesuch blieb unbeantwortet. Gerade zu dieser Zeit war es, daß sich Preußen gezwungen sah, ein Bündnis mit Napoleon gegen Rußland einzugehen. Es läßt sich keine größere Verwirrung der Gefühle des

Vaterlandsfreundes denken, als diejenige, welche hieraus erfolgen mußte: Er, der Dichter der „Hermannsschlacht,“ Napoleons Todfeind, als preußischer Offizier gezwungen, für den Demütiger seines Vaterlandes zu kämpfen!!

Unter diesem letzten Pflichtenstreit brach sein Herz. „Meine Seele ist so müde,“ schrieb er, „daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht weh thut, das mir darauf schimmert.“

Er war reif zur Entscheidung. Durch Adam Müller war er mit Frau Henriette Vogel bekannt geworden, einer begabten Dame, welche, gleich ihm, an Melancholie litt und sich einredete, mit einer unheilbaren Krankheit behaftet zu sein. Eines Tages erinnerte sie ihn daran, daß er ihr früher das Versprechen gegeben, ihr, so bald sie es verlange, den größten Freundschaftsdienst zu leisten. Er antwortete, daß er jeder Zeit dazu bereit sei. „Wohlan, so töten Sie mich,“ sagte sie. „Meine Leiden haben mich dazu geführt, daß ich das Leben nicht mehr zu ertragen vermag. Es ist freilich nicht wahrscheinlich, daß Sie das thun, da es keine Männer mehr auf Erden giebt.“ Das war genug für Heinrich von Kleist. Am 20. November 1811 fuhren er und Henriette gemeinsam nach einem Wirtshause am Wannsee, in der Nähe von Potsdam hinaus. Sie waren anscheinend in heiterster Stimmung und trieben allerlei Mutwillen. Bis zum folgenden Nachmittag blieben sie dort, dann gingen sie an das Seeufer hinab, und Kleist erschoß zuerst seine Freundin, dann sich selbst, nachdem Beide zuvor gemeinschaftlich an die Frau Adam Müllers den bekannten wunderlichen, wehmütig humoristischen Abschiedsbrief geschrieben. Derselbe lautet folgendermaßen:

„Der Himmel weiß, meine liebe, treffliche Freundin, was für sonderbare Gefühle, halb wehmütig, halb ausgelassen, uns bewegen, in dieser Stunde, da unsere Seelen sich, wie zwei fröhliche Luftschiffer, über die Welt erheben, noch einmal an Sie zu schreiben. Wir waren doch sonst, müssen Sie wissen, wohl entschlossen, bei unsern Bekannten und Freunden keine Karten p. p. c. abzugeben. Der Grund ist wohl, weil

wir in tausend glücklichen Augenblicken an Sie gedacht, weil wir uns tausendmal vorgestellt haben, wie Sie in ihrer Gutmütigkeit aufgelacht haben würden, wenn Sie uns in der grünen oder roten Stube beisammen gesehen hätten. Ja, die Welt ist eine wunderliche Einrichtung! — Es hat seine Richtigkeit, daß wir uns, Jettchen und ich, wie zwei trübsinnige, trübselige Menschen, die sich immer ihrer Kälte wegen angeklagt haben, von ganzem Herzen lieb gewonnen haben, und der beste Beweis davon ist wohl, daß wir jetzt mit einander sterben.

„Leben Sie wohl, unsere liebe, liebe Freundin, und seien Sie auf Erden, wie es gar wohl möglich ist, glücklich! Wir, unsererseits, wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden. Adieu! Einen Kuß von mir, dem Schreiber, an Müller; er soll zuweilen meiner gedenken, und ein rüstiger Streiter Gottes gegen den Teufel Aberwitz bleiben, der die Welt in Banden hält."

Von Henriettens Hand war zugefügt:

„Doch, wie dies alles zugegangen,
Erzähl' ich euch zur andern Zeit,
Dazu bin ich zu eilig heut. —

Lebt wohl denn! Ihr, meine lieben Freunde, und erinnert Euch in Freud und Leid der zwei wunderlichen Menschen, die bald ihre große Entdeckungsreise antreten werden. Henriette." Dann wieder von Kleists Hand: „Gegeben in der grünen Stube den 21. November 1811. H. v. Kleist."

Kleist war der schroffste Charakter der damaligen geistigen Welt Deutschlands, der zudem ein übervolles Herz besaß. Er wollte auf dem Boden des Gefühls bauen, nachdem er es aufgegeben hatte, zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen. Rein dichterisch vermochte er dies zu thun, wie er die Handlung im „Kohlhaas" auf dem Rechtsgefühl, im „Käthchen von Heilbronn" auf dem unbekannten Gefühl der Hingebung baute. Aber in der wirklichen Welt, in welche er durch seine

Geburt gestellt war, hatte Niemand für ein ganzes, starkes Gefühl wie das seinige Verwendung. Er fand dies Gefühl nicht bei Anderen, und wo er selbst demselben folgte, ward er stets im Stiche gelassen. Ach, nichts war ganz auf dieser Welt, nicht einmal sein Beruf!

Keiner liebte die Ganzheit mehr als er, und keiner war unstäter, krankhafter, zersplitterter. Stets war er ein Verzweifelnder, stets schwankte er zwischen dem höchsten Streben und dem Trieb zum Selbstmord. Deshalb sahen wir ihn, den größten von den Romantikern, für fast alle Verirrungen empfänglich, denen seine dichterischen Zeitgenossen ausgesetzt sind.

So wird die groß und schön angelegte Dichterpersönlichkeit ungefähr eben so, wie die meisten seiner Kunstwerke durch finstere und unheimliche Naturzufälle zerbrochen, welche den Willen lähmen und die freie Spannkraft des Geistes vernichten. In der Litteratur jedoch bleibt Heinrich von Kleist, wie alle Anderen bestehen: durch die Stärke und Leidenschaft seines Lebens und seiner Dichtungen.*)

In dem anderen namhaften Dramatiker der romantischen Schule war von vornherein weit weniger zu zerbrechen. Er paßt von Anfang an vollständig zum romantischen Typus.

Zacharias Werner wurde 1768 in Königsberg als Sohn eines Universitätsprofessors geboren, der zugleich Theaterzensor war. So bekam er schon als Kind Gelegenheit fast täglich Schauspiele zu sehen und schon in frühester Jugend die ganze Technik des Theaterwesens kennen zu lernen. Nach einer Auslassung Hoffmanns zu urteilen, war seine Mutter eine „mit Geist und Phantasie hochbegabte“ Frau. Sie gab sich einer überspannten, mystischen Schwärmerei hin, und gewann dadurch einen nicht geringen Einfluß auf die hungrige Einbildungskraft des Sohnes. In späteren Jahren ward sie jedoch von einer Gemütskrankheit ergriffen, während welcher sich bei ihr die fixe Idee entwickelte, daß sie die Jungfrau Maria sei und ihr Sohn der Weltheiland.

Zacharias Werner führte als Student ein überaus leichtfertiges Leben; sein Temperament war sanguinisch und seine

*) Ad. Wilbrandt — O. Brahm, Heinrich v. Kleist. 1863. 1884.

Sinnlichkeit stark ausgeprägt. In seinem 20. Jahre gab er einen Band lyrischer Gedichte heraus, die wie die ersten Schöpfungen Friedrich Schlegels und anderer Romantiker, frei von jeglicher Mystik sind, jedoch im Stil des 18. Jahrhunderts gegen „Frömmelei, heilige Dummheit, Heuchelei und Jesuiterei“ eifern. Noch verhältnismäßig jung, schlug er jedoch selbst den frömmelnden Ton an. Obschon er in seinen Ausschweifungen fortfuhr, kann man ihn doch nicht ohne weiteres einen Heuchler nennen, denn er beging und bereute sie abwechselnd. Sein Wesen war unstät, wie er es selbst in seinem letzten Gedicht „Unstäts Morgenpsalm“ bezeichnet hat, und schon im Prolog zu den „Söhnen des Thals“ nennt er sich einen „Unstät“, der stets „wandert, wehklagt, warnt.“

Aus religiösen Ursachen trat Werner in den Freimaurerorden ein, in der Meinung, daß mit Hilfe desselben eine neue, tiefere Religiosität sich über die Welt verbreiten werde. Aus ökonomischen Gründen nahm er ein Amt als Kammersekretär in preußischen Diensten an, in welcher Eigenschaft er 1795 nach Warschau versetzt ward. Er hatte gerade drei feurige Hymnen an die in ihrem Freiheitskampfe so unglücklichen Polen gerichtet — einen Schlachtgesang, einen Aufruf und einen Trauergesang — als er als preußischer Staatsbeamter in das eroberte Warschau einzog, wo er zehn angenehme Jahre zubrachte. Er verheiratete sich dort dreimal, die beiden ersten Male so übereilt, daß er sich gleich nach der Hochzeit wieder scheiden ließ, das dritte Mal dauerte die Ehe mit einer außerordentlich liebenswürdigen Polin einige Jahre. Von ihr ward er 1805 geschieden. Bei dieser Scheidung erklärte er sich für den allein schuldigen Teil. „Ich bin wohl“, schreibt er in einem Briefe an Hitzig in dieser Angelegenheit, „kein böser Mensch, aber ein Schwächling in vieler Rücksicht (denn Gott stärkt mich auch in mancher), ängstlich, launenhaft, geizig, unreinlich: Du weißt's ja.“ Dies Selbstporträt schmeichelt nicht.

Indessen hatten zuerst Schleiermachers Reden über die Religion, dann Jacob Böhme einen mehr als oberflächlichen Eindruck auf ihn gemacht. Kunst und Religion wurden ihm eins. „Warum“, schreibt er an Hitzig, „haben wir doch nicht

einen Namen für diese beiden Synonymen"? Sie bezeichnen für ihn von Anfang an, was er bald das lebendige Gefühl der großen Naturnähe", bald das unbefangene anspruchslose Ergießen einer reinen Seele in dieses reine Meer" nennt. In der Poesie fühlt er nach seiner eigenen Erklärung „ganz Tieckisch." Ueber den kirchlichen Katholizismus spricht er in Warschau noch mit einer gewissen Kälte; er nimmt ihn in Schutz „nicht als Glaubenssystem, sondern als eine wieder-aufgegrabene mythologische Fundgrube."

An einem Tage, dem 24. Februar, beraubte ihn der Tod seiner Mutter und seines vertrautesten polnischen Freundes Mnioch. Daher der Titel seiner 10 Jahre später gedichteten Schicksalstragödie „Der 24. Februar."*)

Nachdem sich Werner an alle möglichen Beschützer und Gönner mit dem Ansuchen gewendet hatte, ihm durch ihre Verbindungen eine Sinekure zu schaffen, glückte es ihm endlich, durch einen Minister, der sich in gleich hohem Grade für Religion und Freimaurerei interessierte, ein behagliches und einträgliches Amt in Berlin zu erlangen. Zuerst gab er sich allen Vergnügungen und Genüssen der Hauptstadt hin, fühlte aber nach Preußens Niederlage und Napoleons Einzug den Trieb zu einem umherschweifenden Leben. Er stand frei und allein, da seine sämtlichen Ehen kinderlos geblieben waren; von seiner Mutter hatte er ein Vermögen geerbt. Er unternahm Reisen in Deutschland und Oesterreich, dem „gottgesegneten" Lande, wie er es nennt, machte Frau von Staëls Bekanntschaft, hielt sich längere Zeit bei ihr in Coppet auf und erlangte in Weimar vom Fürst-Primas Dalberg eine jährliche Pension. Professor Passow, der ihn hier kennen lernte, schreibt über ihn an Voß: „Werner hat mir entsetzlich mißfallen, weil ich ihn nicht ein Mal wie das andere Mal gesehen, was aus seinem unangenehmen Benehmen entsprang, überall zu gefallen. Es hing also von jedem ab, ob er ihn frivol bis zur tiefsten Gemeinheit, oder andächtig bis zur modernsten Sublimation haben wollte."

*) Vgl. Emigrantenlitteratur. 5. Aufl. 1897. Seite 238.

Einen großen Einfluß auf ihn gewann ein Priester, namens Christian Mayr, ein Fanatiker, welcher, um ein Gesicht aus der Apokalypse zu verwirklichen, den größten Teil eines Bibelexemplares verschlang und ernstlich krank dadurch wurde. Er war in jeder Hinsicht ein Sonderling, schoß mit Pistolen von der Kanzel, um diejenigen seiner Zuhörer zu wecken, welche eingeschlafen waren, und bildete sich ein, daß er wirkliches Fleisch und Blut beim Abendmahle hervorbringen könne. Dieser Mann wollte Werner zum Mitglied einer großen geheimen Gesellschaft, der „Kreuzesbrüder im Orient", machen. Werner ging zuerst mit leidenschaftlicher Begeisterung darauf ein, später wurde er mißtrauisch, und dies Mißtrauen gehörte mit zu den Beweggründen seines Uebertrittes zum Katholizismus.

Im November 1809 unternahm Werner von Coppet aus eine Reise nach Rom, wo er sich mehrere Jahre aufhielt. Hier erfolgte 1810 seine Bekehrung. Er hatte während seiner Wanderjahre das unsinnigste Leben geführt, den Tag zwischen den niedrigsten Ausschweifungen und glühendster Glaubensschwärmerei, zwischen tierischem Sinnengenuß und Andacht und Gebet verbracht. Die Bruchstücke aus seinen Tagebüchern, welche von Schütz in zwei Bänden herausgegeben sind, verraten eine Roheit im Sinnenleben, einen Zynismus im Gefühlsleben und eine Frechheit in der Ausdrucksweise, die um so widerwärtiger wirken, als Ausbrüche der jämmerlichsten Zerknirschung und der tiefsten Selbstverachtung das umständliche Aufzeichnen seiner erotischen Erlebnisse unterbrechen.

In einem testamentarischen Schreiben an seine Freunde (vom September 1812 datiert) nennt er die beiden Beweggründe, die ihm eine öffentliche Beichte verbieten: „der eine, weil die Aufdeckung einer Pestgrube der Gesundheit der Herumstehenden, noch Unangesteckten, gefährlich; der andere, weil in meinen Schriften, die mir Gott vergeben möge! unter einem Wuste von Giftpilzen und Unrate, doch auch hin und wieder noch ein Heilkraut befindlich ist, vor welchem arme, gute Kranke, denen es vielleicht nützlich sein dürfte, mit Ent-

setzen zurückbeben würden, wenn sie den verpesteten Acker, dem es entsprossen ist, kennten."

Nachdem Werner, und zwar eigentümlich genug, erst nach seiner Bekehrung, Theologie zu studieren begonnen und sich in einem Priesterseminar mit dem katholischen Kirchendienste bekannt gemacht hatte, ließ er sich zum Priester weihen und trat 1814, während des Kongresses in Wien, zum ersten Male als Kanzelredner auf. Er hatte Erfolg. Er imponierte der Menge durch seine lange, hagere Gestalt, welche an einen Märtyrer erinnerte, und durch sein längliches, schmales Gesicht mit großer, hervorspringender Nase und einem paar feuriger, dunkelbrauner Augen, welche unter den schweren Lidern hervorblitzten. Unter ungeheurem Zulauf hielt er Predigten, von welchen diejenigen des Kapuziners in „Wallensteins Lager" nur eine schwache Vorstellung geben. Sie waren voll des überspanntesten Schwulstes, plattester Zynismen und Obscönitäten, in welchen Witz und Verstand mit asketischem Unsinn, dem langweiligsten Gewäsch und Schimpfreden gegen die Ketzer, Lobpreisungen auf den heiligen Rosenkranz, abwechseln. — Er starb 1823 in Wien*).

Werner ist der Hauptrepräsentant der mystischen Poesie. Sein Leben ist der Schlüssel zu seinen Schriften, welche in so hohem Grade seinen Zeitgenossen imponierten, und welche uns zunächst als Krankheitssymptome interessieren. Er besitzt große Eigenschaften als Poet. Seine Verse sind meist sehr melodisch und schmeicheln dem Ohre wie südländische Kirchenmusik. Die Charaktere sind oft trefflich angelegt (man sehe z. B. die Schilderung des Franz von Brienne im ersten und zweiten Akte der „Templer auf Cypern"), und die Handlung spannt und interessiert; aber der Kern des Ganzen, der dreifache Kern: Wollust, Religion und Grausamkeit, ist übelschmeckend und ungesund. Sein erstes größeres Werk, „Die Söhne des Thals", das wieder in zwei je sechsacktige Teile zerfällt, behandelt den Untergang des Templerordens. Die Freimaurerei, welche,

*) Hitzig, Lebens-Abriß Zacharias Werners 1823. — Schütz, Zach. Werner, Biographie und Charakteristik 1841.

wie wir sahen, auch Schubert beschäftigte, welche schon in Goethes „Wilhelm Meister“ eine Rolle spielte, und welche einen großen Teil von Werners Privatleben in Anspruch nahm, hat ihm augenscheinlich die Idee gegeben.

Die Einkapselung einer Form in eine andere, welche von Anfang an bei den Romantikern so beliebt war, hat hier den Charakter angenommen, daß man die Schalen beständig als Hüllen um ein Mysterium sieht, welches gesucht wird, das Mysterium der heimlichen Gesellschaft, in welches wir stets tiefer und tiefer eindringen, welches aber gleichzeitig immer weiter zurückzuweichen scheint. Der Templerorden hat seine Geheimnisse, und wir wohnen der umständlichen Einweihung der Neophyten in diese bei. Da bewegen wir uns in unterirdischen Grüften mit kolossalen Skeletten, geheimnisvollen Büchern und Vorhängen, Schwertern und Palmen &c. Der Inhalt dieser Mysterien ist: „Aus Blut und Dunkel quillt Erlösung.“ Aber der Templerorden ist nur eine Tochterloge; die Mutterloge „Das Thal“, welche wir im zweiten Teile des Werkes kennen lernen, ist im Besitz aller höheren Mysterien und der höheren Macht. Ihr tiefstes Mysterium ist wiederum nur die rein negative Idee der Entsagung und Aufopferung. Verborgene Stimmen sprechen „in einem gesangähnlichen, hohlen Tone“:

Alles ist zum Sein erkoren,
Alles wird durch Tod geboren,
Und kein Saatkorn geht verloren.

Wer durch Blut und Nacht geschwommen,
Ist den Aengsten bald entnommen,
Blutiger, sei uns willkommen!

Um dem Leser eine Vorstellung davon zu geben, in welchem Grade die Mysterien hier zur Oper- und Ballet-Dekoration ausgebeutet werden, will ich bloß erwähnen, daß in der zwölften Szene des fünften Aktes, welche aus vierundsechzig Zeilen besteht, nur sechs Zeilen gesprochene Worte vorkommen, die übrigen aber Anweisungen für den Dekorateur und die

Schauspieler in betreff „eines mit Rosen bedeckten, hohen Grabhügels, an dessen vier Ecken die transparenten Bilder eines Engels, eines Löwen, Stieres und Adlers stehen", in betreff der Aeltesten „des Thales", von welchen einige in Goldstoff, andere in Silberstoff, andere feuerfarben, andere luftblau, andere wassergrau, andere buntfarben gekleidet sind, sodann Vorschriften über die Rauchfässer, Harfen, Glocken, Kronen und Dornenkronen, Kreuzesfahnen und „die kolossalische Bildsäule der Isis" enthalten, welche in dem Stück eine Rolle spielen.

Der Templerorden ist in Verfall geraten. Die Mutterloge beschließt daher, ihn zu vernichten, und „das Thal" verurteilt den Großmeister desselben, den wunderbar edlen und heldenmütigen Bernhard Jakob von Molay, zum Flammentode, obschon er ganz unschuldig am Verfall des Ordens ist, ja, denselben mit äußerster Energie bekämpft hat. Der Erzbischof, welcher die Untersuchung wider ihn leitet, ist von der Ungerechtigkeit der Anklage überzeugt, liebt und bewundert den Ritter, — aber er muß höheren Instruktionen gehorchen. Molay steht dem Scheiterhaufen so ruhig gegenüber, wie Paludan-Müllers Kalanus, er liebt den Tod, er betrachtet die Verbrennung nur als eine Läuterung. Alle um ihn her haben Mitleid mit ihm und flehen ihn an, sich dem Scheiterhaufen durch die Flucht zu entziehen, aber wie Kalanus widersteht er allen Aufforderungen. Die Gefühle des Erzbischofs für ihn werden von den Uebrigen geteilt, so daß er von einer ganzen Schar sentimentaler Büttel umgeben ist, die ihn mit Bewunderung und Hochachtung braten. Sie sind weichherzige und grausame Kopfhänger, wie Werner selbst. Das widerlich Rührende haftet an allen Personen des Stückes. So sagt Molays alter Waffenbruder, da es ihm verwehrt ist, ihn auf dem Richtplatze zu befreien, „gutmütig":

Du böser Jakob Du! — Pfui! sterben will er,
Verlassen seinen Waffenbruder! — Jakob!
Du mußt nicht sterben! hörst Du?

Aber Molay stirbt, so schuldlos er auch ist. Es ist hier,

wie bei Kleist, das christliche Mysterium, das ins Drama hinein spielt, und Molay wird von eben denjenigen, welche ihn verbrennen, wie ein zweiter Christus verehrt. Als er tot ist, ereignet sich in der Schlußszene folgendes Wunder: „Die Strahlen der Sonne vergolden den Hain. Ueber der Pforte der Thalshöhle erscheinen unter dem erleuchteten Namen „Jesus“ die Namen „Johannes“, „J. B. Molay“ und „Andreas“ in einer Reihe, gleichfalls transparent. Alle Kreuzesbrüder sinken auf die Kniee. Lange feierliche Pause, während deren man aus dem Innern der Höhle, unter Begleitung von Harfen und Glockenklängen, die Alten des Thales, jedoch in dumpfen, unverständlichen Tönen, das Dreimal-Heilig! nach der gewöhnlichen Kirchenmelodie singen hört.“

Das Martyrium ist Werners Spezialität, Totschlag mit Keulen, Schmoren in großen Kesseln, alle Leidensstufen der Folterbank sind sein Gebiet. Er schwelgt in diesen Qualen, ganz wie Görres, dessen Wollust man gleichsam empfindet, wenn er im ersten Teile seiner „Christlichen Mystik“ von der Mystik des Martyriums spricht: „Hier werden die Schlachtopfer auf die Folterbank gelegt, auf Räder gespannt und all ihre Glieder mit Schrauben aus den Gelenken gerenkt, . . . während die Liktoren ihre Seiten mit Fackeln versengen oder sie mit Eisenkrallen durchfurchen. Ketten werden ihnen dann oft um den Leib geschnürt, um ihnen die Rippen zu zerbrechen, mit spitzen Rohren werden ihnen Gesicht und Augen durchstochen; der Mund wird mit Faustschlägen zermalmt, während Nägel des kaum mehr Atmenden Füße durchbohren, und glühende Erzstangen, auf die weichen Stellen gelegt, sich tief einbrennen rc. rc.“

In Werners „Attila“ wird ein junger Mann, den Attila liebt, des Meineids angeklagt und gesteht sein Verbrechen. Attila umarmt ihn und läßt ihn dann von Pferden zerreißen. Attila wird überhaupt als der weichmütigste Schwärmer geschildert. Die zerreißungswütige Empfindsamkeit, die schwärmerische Bestialität ist romantische fashion. Dem Attila steht der Papst Leo gegenüber, eine Gestalt, welche gleichfalls der Görres'schen Mystik entsprungen zu sein scheint, insonderheit

dem Kapitel, das von dem ekstatischen Schweben in verschiedener Höhe handelt. Denn während er in dem Drama ein Gebet spricht, hebt er sich beständig mehr und mehr in die Höhe, bis er zuletzt schwebend auf den Fußspitzen steht. Er sympathisiert im Uebrigen mit Attila und wirkt elektrisch auf ihn ein.

In Werners „Martin Luther, oder die Weihe der Kraft" wird das Mysterium der religiösen Weihe, man könnte sagen, der Ordination, behandelt. Das Stück beginnt bezeichnungsvoll mit dem Auf- und Niedersteigen Hardenbergscher Bergleute in einem Bergwerke. Luther ist hier mehr wie ein katholischer Heiliger, als wie der protestantische Reformator geschildert. Die Gestalt der Katharina von Bora ist zur Höhe einer Heiligen aufgebauscht. Beide werden das Stück hindurch von einem Engel begleitet, Luther von dem Knaben Theobald, welcher in Wirklichkeit die Kunst als Seraph ist, Katharina von dem Mädchen Therese, welche der Glaube als Cherub ist. Wenige Jahre, nachdem Werner solchermaßen die Reformation verherrlicht hatte, wechselte er seinen Glauben und schrieb ein Gedicht „Die Weihe der Unkraft", in welchem er dies Drama in Ausdrücken wie den folgenden zurücknahm:

Durch dies Gaukelblendwerk sprach ich der Wahrheit Hohn.

In Werners letzter Tragödie, „Die Mutter der Makkabäer" behandelt er einen Stoff, der wie geschaffen war, den Folterqualen aller Märtyrerlegenden Raum zu geben, und der eine Ueberfülle an körperlichen Martern und heiligen Ekstasen darbot. Die Söhne der Makkabäerin Salome sollen von den Opferspeisen des Zeus kosten oder auf die schrecklichste Weise hingerichtet werden. Das komische Motiv, daß es als eine Lebenssache betrachtet wird, ob Kinder von irgend einer Speise kosten oder nicht, ist hier mit dem höchsten Pathos behandelt. Salome fordert in entzückter Ekstase ihre Kinder, eins nach dem andern, auf, sich spießen, schinden, verbrennen zu lassen u. s. f. Antiochus bewundert Salome höchlich, ja, dieser

empfindsame Oberhenker wirft sich sogar vor ihr auf die Kniee mit den Worten:

> Du bist kein irdisch Weib! — Solch Opfer spendet
> Kein menschlich Wesen! — Segne mich, Du, vom Olymp gesendet!

Und Salome ist selbst gefühlvoll genug, ihn zu segnen. Ihrem Sohne Benoni werden, nachdem er ebenfalls seinen Mörder gesegnet hat, die Hände und Füße abgehauen, und darauf wird er in Oel gesotten. Sodann hört man zwei laute Axthiebe: es sind Abirs Füße, die abgehackt werden. Juda wird gemartert, und so geht es weiter. Antiochus, der barbarische König, und Werner, der eben so barbarische Dichter, lassen den Kindern Glied für Glied zerknacken und dann ihnen die Glieder abreißen. Er erspart uns kein einziges Gelenk. Während alledem empfindet die Mutter, welche alles mit ansehen muß, nur die höchste Wollust der Märtyrerlust, und als Antiochus sich jetzt zum zweiten Male in seiner wahnwitzigen Sentimentalität „tief bewegt“ mit den Worten vor ihr verneigt:

> Willst, große Niobe, Du Dich von mir im Zorne trenen?

da legt sie die rechte Hand auf sein Haupt und spricht „sehr feierlich“:

> Ich weiß, daß mein Erlöser lebt! — Lern' sterbend ihn erkennen!

Zuletzt öffnet sich der Hintergrund: man erblickt die Marterinstrumente und den kolossalen Kessel mit siedendem Oel, in welchem Benoni liegt; seine Gattin starrt gebeugten Hauptes in deu Kessel hinab. Daneben ein brennender Scheiterhaufen. Salomes Geist erscheint über den Flammen und löscht das Feuer.

Man denke sich, daß es eine Zeit gab, wo dergleichen für Poesie galt. Goethe nahm sich Werners stets mit Wärme an und führte mehrere seiner Stücke auf der Hofbühne zu Weimar auf. Er schrieb 1808 über ihn an Jacobi: „Es

kommt mir, einem alten Heiden, ganz wunderlich vor, das Kreuz auf meinem Grund und Boden aufgepflanzt zu sehen, und Christi Blut und Wunden poetisch predigen zu hören, ohne daß es mir gerade zuwider ist. Wir sind dieses doch dem höheren Standpunkt schuldig, auf den uns die Philosophie gehoben hat. Wir haben das Ideelle schätzen gelernt, es mag sich auch in den wunderlichsten Formen darstellen."

Ich bezweifle, daß irgend jemand heut zu Tage geneigt sein würde, ein so mildes und tolerantes Urteil zu fällen. Ich meine, uns Jetztlebenden ist dergleichen durchaus zuwider. Denn wir haben gesehen, wohin es führt, wir haben gesehen, daß diese „christliche Poesie" wesentlich mitwirkte zur Herbeiführung der schlimmsten geistigen Reaktion, welche die neuere Zeit gekannt hat. Man spielte so lange mit den läuternden Flammen, bis man sie zu verherrlichen begann. Es ist nur ein geringer Sprung von Werner zu Görres, der mit Leidenschaft Teufelsaustreibungen und Hexenprozesse verficht, und es ist ein noch geringerer Sprung von Görres zu Joseph de Maistre, der sich folgendermaßen ausspricht: „In manchem gut regierten europäischen Lande sagt man von dem, welcher Feuer an ein bewohntes Haus legt und bei dieser Gelegenheit selbst verbrennt: „Das hat er wohl verdient." Glaubt man, daß ein Mensch, der sich verschiedener theoretischer und praktischer (d. h. religiöser) Ruchlosigkeiten schuldig gemacht, weniger verdiene, verbrannt zu werden? — Wenn man bedenkt, daß das Inquisitionstribunal sicherlich die französische Revolution hätte verhindern können, so weiß man nicht recht, ob der Souverän, der ohne weiteres sich selbst einer solchen Waffe begäbe, nicht der Menschheit einen unheilschwangeren Schlag versetzen würde."

So gewiß Ruge Recht hat, wenn er das Christentum, das sich nicht in Humanismus auflösen läßt, Romantik nennt, so gewiß ist Joseph de Maistre ein echter Romantiker.*)

Die ganze Geschichte der Romantik bestätigt die Definition, welche Ruge seiner Zeit in dem berühmten Manifeste der „Hallischen Jahrbücher" gab: „Ein Romantiker ist ein Schrift-

steller, der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung und der Revolution entgegen tritt, und das Prinzip der in sich befriedigten Humanität auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Moral und der Politik verwirft und bekämpft."

15.

Verhältnis der romantischen Poesie zur Politik. Tieck. Fichte. Arndt. Jahn. Fouqué.

In ihrer ersten Periode war die Romantik absolut unpolitisch. Sie verherrlicht, wie bei Novalis, das Bestehende, sie verhält sich der Königs- und Priestermacht gegenüber unterthänig, aber in ihrer Poesie ist sie durchgehends politisch farblos.

Tiecks satirische Lustspiele z. B. haben in ihrer äußeren Form einen aristophanischen Zuschnitt. Aber worauf läuft ihre Satire hinaus? Niemals ist sie gegen irgend eine politische Persönlichkeit oder Richtung gewandt. In der Kürze kann man antworten, daß diese Lustspiele gegen die Aufklärung polemisieren. Was war die Aufklärung, und was verstand Tieck unter dem Worte? Sein Biograph giebt uns darüber Auskunft. Damals, sagt Köpke, waren die meisten angesehenen und namhaften Männer Berlins, welche bisher die öffentliche Meinung geleitet hatten, in den Zeiten Friedrichs des Großen gebildet. Die Ansichten, welche in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die herrschenden waren, hatten sie in sich aufgenommen, sie waren bei ihnen in Fleisch und Blut übergegangen. Es waren moralische, pflichttreue Männer in allen Fächern des Wissens und der Verwaltung, die mit ernstem

und hingebendem Amtseifer und oft mit eiserner Kraft arbeiteten. Mochten sie Mitglieder der Regierung, Theologen, Schulmänner, Kritiker, Popularphilosophen oder Dichter sein, sie gingen darauf aus, Religion und Wissenschaft nützlich zu machen und durch äußere Maßregeln die Menschheit zu erziehen. Da es ihnen zuerst und zuvörderst darauf ankommen mußte, zu popularisieren, gelangten sie notwendiger Weise dazu, den Stoff zu verflachen und breit zu treten; da sie das allgemein verständliche suchten, widerfuhr es ihnen oft, Hohes und Niedriges in einer durchschnittlichen Mittelmäßigkeit zu nivellieren. Ein gewisser untadelhafter bürgerlicher Wandel wurde ihr moralisches Ideal, das im Vergleich mit der alten Glaubensinnigkeit gering und flach erschien. Sie beriefen sich durchschnittlich auf Lessing als ihre große Autorität, und meinten, die Ueberlieferungen seiner Thätigkeit für sich zu haben. Man begreift leicht, daß sie sich polemisch wider Goethe wandten, wie Lessing es selbst gethan hatte, und daß sie überhaupt eine sehr beschränkte Ansicht von der Bedeutung und dem Werte der Phantasie haben mußten. Für sie war dieselbe der Sklave der äußeren Nützlichkeit, und hatte nur Wert als Organ der Moral.

Den Spott über diese moralische Tendenz des Publikums findet man überall bei Tieck. So z. B. im „Gestiefelten Kater." Hinze, der Kater, geht in wehmütigen Gedanken umher. Er beginnt ein Jägerlied zu singen, eine Nachtigall schlägt im benachbarten Busche. „Sie singt trefflich, die Sängerin der Haine, — wie delikat muß sie erst schmecken! — Die Großen der Erde sind doch darin recht glücklich, daß sie Nachtigallen und Lerchen essen können, so viel sie nur wollen, — wir armen gemeinen Leute müssen uns mit dem Gesange zufrieden geben, mit der schönen Natur, mit der unbegreiflich süßen Harmonie. — Es ist fatal, daß ich nichts kann singen hören, ohne Lust zu kriegen, es zu fressen."

Das Parterre beginnt zu trommeln, der unedle Gedankengang des Katers empört den biedern Zuschauer. Hinze läßt also die Nachtigall zufrieden, aber als ein Kaninchen bald darauf vorüber hüpft, fängt er es geschwind und steckt es in

seinen Sack. Es ist seine Absicht, dasselbe dem Könige zu schenken, um dessen Herz seinem Herrn zuzuwenden. Er sagt: „Dies Wildpret ist eine Art Geschwisterkind mit mir; ja, das ist der Lauf der heutigen Welt, Verwandte gegen Verwandte, Bruder gegen Bruder!“ Inzwischen bekommt er Lust, das Kaninchen selbst zu verzehren, aber er bezwingt sich und ruft aus: Pfui, schäme dich, Hinz! — Ist es nicht die Pflicht des Edlen, sich und seine Neigungen dem Glücke seiner Mitgeschöpfe aufzuopfern? Das ist der Endzweck, zu welchem wir geschaffen worden, und wer das nicht kann, — o ihm wäre besser, daß seine Mutter ihn nie geboren hätte!“ — Er will abgehen, aber man klatscht heftig und ruft allgemein da Capo, er muß die letzte schöne Stelle noch einmal hersagen, dann verneigt er sich ehrerbietig und geht mit dem Kaninchen ab. Die Zuschauer sind im siebenten Himmel vor Entzücken, wie bei einer Tirade von Iffland.

Von ebenso litterarischer Natur ist die Satire in Tiecks „Däumchen.“ Sie ist wider die antike Geistesrichtung in der Litteratur, besonders wider Goethe, gerichtet. Man begreift, daß ein Stoff wie der Däumling, zum Teil in den heroischen Versmaßen der griechischen Tragödie behandelt, mancherlei Putziges haben muß. Alle Züge aus dem Volksmärchen des Mittelalters werden in die Beleuchtung des antiken Stiles gestellt. So heißt es z. B. von den Siebenmeilenstiefeln: „Glauben Sie mir, diesen Stiefeln seh' ichs an, daß sie noch aus der alten Griechenzeit zu uns herüber gekommen sind; nein, nein, solche Arbeit macht kein Moderner, so sicher, edel, einfach im Zuschnitt, solche Stiche! ei, das ist das Werk von Phidias, das laß ich mir nicht nehmen. Sehen Sie nur einmal, wenn ich den einen so hinstelle, wie ganz erhaben, plastisch, in stiller Größe, kein Ueberfluß, kein Schnörkel, kein gotisches Beiwesen, nichts von jener romantischen Vermischung unserer Tage, wo Sohle, Leder, Klappen, Falten, Püschel, Wichse, alles dazu beitragen muß, um Mannigfaltigkeit, Glanz, ein blendendes Wesen hervorzubringen, das nichts Ideales hat; das Leder soll glänzen, die Sohle soll knarren, elendes Reimwesen, diese Konsonanz beim Auftritt; nichts davon wußten jene Alten, nichts.“

Man merkt den parodistischen Gebrauch Goethe'scher Lieblingsausdrücke in dieser pomphaften Beschreibung.

Am trefflichsten und witzigsten jedoch verteidigt sich Tieck gegen die Beschuldigung übertriebener Empfindsamkeit. Diejenigen welche Prosper Mérimée bewundern, können die Satire als gegen sich selbst gerichtet betrachten. Tieck rächt sich an seinen Kritikern, indem er ihre Einwürfe dem Menschenfresser Leidgast in den Mund legt, welcher eben nach Haus gekommen ist, Menschenfleisch gewittert hat, und nun beschließt, Däumchen und all seine Geschwister am nächsten Morgen zu verspeisen. Vorläufig sollen sie in die Bodenkammer hinaufgebracht werden. „Wenn nur Ihre drei Kleinen nicht aufwachen!" wird eingewandt. „Weshalb?" — „Dann sind die fremden Kinder wahrlich nicht sicher, denn die Ihrigen sind auf Menschenfleisch so gestellt, daß sie mir neulich sogar das Blut haben aussaugen wollen." — Ist's möglich? den Verstand, die Bildung hätte ich ihnen nimmermehr zugetraut." Ich kann die weichliche Erziehung nicht ausstehn; alle diese Vorurteile, Aberglauben und Schwärmerei habe ich ihnen nie gestattet; echte derbe Natur, die ist meine Sache."

In wie vielerlei Richtungen sich nun auch diese Satire bewegt, so ist sie doch in allen Richtungen rein litterär. Niemals tritt sie aus der Litteratur heraus, und in das Gebiet des Lebens hinein. Iffland und Kotzebue, der antike Kothurnstil und die spießbürgerlich bornierte Kritik, der Text der „Zauberflöte" und Nicolais Reisebeschreibungen, die akademische Pedanterie und die Litteraturzeitung, das sind die stehenden Sündenböcke.

Hin und wieder einmal erscheint es notwendig, um die Aufklärung und ihre Attribute zu treffen, einen Schritt weiter zu gehen. So stellt der König im „Gestiefelten Kater", welcher den Hofgelehrten auf gleiche Stufe mit dem Hofnarren setzt, welcher für Soldaten- und Gamaschentum lebt, welcher sich daran ergötzt, die großen Zahlen der Astronomie herplappern zu hören, und welcher seine Gunst für ein wohlschmeckendes Kaninchen verschenkt, die Königsmacht sicherlich nicht in das günstigste Licht. Aber das ist halb zufällig geschehen. Wenn

das Gesetz in diesem Stücke „Popanz“ heißt, der als Maus in ein Mauseloch kriechen muß und vom Kater gefressen wird, und wenn Hinze gleich darauf ausruft: „Freiheit und Gleichheit! Nun wird ja bald der Tiers état zur Regierung kommen!“, so ist das ein echtes Beispiel des eigentlichen romantischen Geschwätzes, vollständig bedeutungslos, Schläge ins Wasser um nichts und wieder nichts. — Nur in einem einzigen Stücke aus Tiecks Jugendzeit, in „Hanswurst und Emigrant,“ findet sich eine wirkliche politische Satire; denn Hanswurst ist hier kein anderer, als der Prinz von Artois als Emigrant und armer Pracher, der in Ermangelung eines Reitpferdes auf dem Rücken seines Dieners reiten muß. Aber dies Stück wurde bei Tiecks Lebzeiten nicht gedruckt.

Man versteht daher leicht, daß Kotzebues Versuche, auf politischem Wege Tieck zu schaden, mißlingen mußten. Als er im Jahre 1802 Zutritt bei Hofe erlangt hatte, suchte er sich an seinem Gegner dadurch zu rächen, daß er dem König die Parade-Szene aus dem „Zerbino“ mit allerlei boshaften Andeutungen vorlas. Aber der König überhörte dieselben und das Ganze blieb ohne Folgen. Tieck ist sehr stolz und glücklich darüber, seine vollständige Unschuld beweisen zu können: das Stück sei schon 1796 unter ganz anderen Verhältnissen geschrieben, und beziehe sich lediglich auf Jugendeindrücke. Und er hat ein Recht, stolz zu sein, in so fern persönliche, pasquillartige Satire weit außerhalb des Horizontes der Dichtkunst liegt. Allein hievon abgesehen, macht diese Anekdote fast einen tragikomischen Eindruck. Der Himmel weiß, d i e s e Poesie war ungefährlich. Der Himmel weiß, es war keine Ursache für irgend einen König oder irgend eine Regierung in der Welt vorhanden, sich im geringsten um ihre satirischen Ausfälle zu bekümmern. Schade nur, daß die beste satirische Poesie nicht diejenige ist, welche alle ungeschoren läßt. Aristophanes’ Lustspiele, mit welchen man so gerne die Lustspiele Tiecks hat vergleichen wollen, waren bedeutend minder ungefährlich und unschädlich, und wirklich große satirische Werke wie Molières „Tartüffe“ oder Beaucharchais’ „Figaro“ haben die Eigentümlichkeit, daß

sie nicht im Monde spielen, und sie gegen anderes polemisieren, als gegen die schlechten Poeten und die moralisierende Poesie.

Die Romantik war denn auch weit davon entfernt, sich jeder Berührung mit der Gesellschaft und der Politik auf die Dauer zu entziehen.

Das Jahr 1806 war das kritische Jahr für Preußen und Deutschland*). Das Land war ganz in der Gewalt des fremden Eroberers. Aber deshalb datieren auch alle geistigen Reformbestrebungen von diesem Jahre. Man war so tief ins Unglück hinein geraten, daß ein energisches Emporstreben unumgänglich nötig geworden war. Der unermüdliche und geniale Freiherr von Stein begann die Reorganisation des preußischen Staatslebens, Scharnhorst bildete das Militärwesen um, ja selbst auf die Universitätsbildung und die studierende Jugend warf man einen prüfenden Blick und berief 1807 Fichte nach Berlin. Diese Berufung war in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Durch dieselbe wollte man zeigen, daß ein neuer und anderer Geist von nun an herrschen sollte. Als Fichte 1792 sein erstes Werk, „Versuch einer Kritik aller Offenbarung," verfaßte, wagte er es nur anonym drucken zu lassen. Als er später seine Schrift „Zurückforderung der Denkfreiheit" veröffentlichte, wagte er nicht einmal die Stadt anzugeben, in welcher das Buch gedruckt worden war; es erschien in Heliopolis, ebenfalls anonym. Als er endlich in Jena angestellt worden war, mußte er auf Grund einer Anklage wegen Atheismus seinen Abschied nehmen. Jetzt, wo man in der Klemme saß, sattelte man plötzlich um und wandte sich an ihn, um eine Erhebung der Jugend ins Werk zu setzen. Man weiß, daß er durch seine Reden an die deutsche Nation alle Erwartungen übertraf. Es zeigte sich, daß es keine üble Berechnung gewesen war, dem verfolgten Denker die deutsche Fahne in die Hand zu geben. Während die französischen Bajonette vor dem Fenster blinkten und die französischen Trommeln den Klang seiner Worte übertäubten, hielt er an der Berliner Universität die berühmten Reden, welche für Deutschland Reveille schlugen und jene Bajonette in die Flucht trieben; denn

*) Ruge, Werke II, Seite 60 ff.

von diesen Reden datiert der Umschlag in der Stimmung der Nation. In diesen Reden wurde die Fichte'sche Philosophie zur Begeisterung, zu Poesie, und was Wunder, wenn diese Poesie bald zu einer Fackel ward, an welcher sich viele andere poetische Fackeln, wie die Arndts, Körners und Schenkendorfs, entzündeten! Der lange vorbereitete Freiheitskrieg brach also 1813 aus und endete, nach wechselnden Erfolgen, zum Entzücken der Bevölkerung damit, daß Deutschland sich ganz und voll wiedergegeben ward. Napoleons Macht war gebrochen. Das deutsche Volk hatte die Revolution an demjenigen gerächt, der ihre Sache verraten. Insofern verdient dieser Krieg mit Recht den Namen des „Freiheitskrieges". Aber bald sollte es sich selbst dem minder Einsichtsvollen zeigen, daß dieser Krieg, wie Janus, ein doppeltes Gesicht habe. Der Freiheitskrieg war die Erhebung gegen eine furchtbare Tyrannei, aber gegen eine Tyrannei, welche die Ideen der Revolution repräsentierte. Es war ein Kampf für Herd und Haus, aber auf Kommando der alten Dynastien. Man hatte die revolutionäre Tyrannei zu Gunsten des reaktionären Fürstenwesens bekämpft. Und ferner: eben diese Begeisterung, mit welcher man gekämpft hatte, enthielt zwei höchst verschiedene Elemente, die wohl im ersten Augenblicke so vermischt scheinen konnten, daß man nicht darauf verfiel, sie von einander zu trennen, die aber nur allzu bald ihren durchaus entgegengesetzten Charakter verrieten. Auf der einen Seite die Erbitterung des einen Volkes gegen das andere, das Nationalvorurteil, welches mit dem Nationalgefühle verwachsen ist, die Bewunderung für alles Deutsche, der Haß gegen alles Französische. Auf der andern Seite die Begeisterung für die Freiheit, das Verlangen nach Unabhängigkeit, der Kampf nicht nur in Deutschlands, sondern im Namen der Menschheit für die großen, allgemein menschlichen Güter.

Schon in Fichtes Reden läßt sich diese doppelte Richtung bemerken. Er hatte gesagt, nur ein Volk, das ein Urvolk sei und die Tiefen seines eigenen Geistes, seine eigene Sprache, d. h. sich selber verstehe, könne frei und ein Befreier der Welt sein, und — fügte er hinzu — „dies Volk sind die Deutschen." In diesen Worten schlummert der germanische

Nationalstolz, und bald begann das Saatkorn zu wachsen. Die frische und helle, jugendliche und gesunde Freiheitsbegeisterung empfing ihren Ausdruck in Theodor Körners heldenmütiger Lyrik. Es waren Schiller'sche Saiten, die hier angeschlagen wurden, und es war der lebendige Genius der neuen Zeit, welcher in ihren Klängen alle Herzen ergriff. Allein die Vaterlandsbegeisterung ward bei einer anderen Gruppe von Dichtern zur Schwärmerei für das deutsche Reich und den deutschen Kaiser, d. h. für das mittelalterliche Deutschland, und man begann die Herrlichkeit der Vorzeit zu besingen. Uhland sang wehmütig von den Tagen, wo

> Die hohen adligen Gestalten
> Am Rheinstrom auf und nieder wallten,

und erinnert sich mit schmachtender Melancholie der Zeit, wo die Raubritter von ihren Burgen Stadt und Land beherrschten. Schenkendorf sang Hymnen auf die alten Domkirchen, wühlte mit heiligem Schauer in den Helden- und Rittergebeinen der Kapellen. Neben ihm wirkte Ernst Moritz Arndt, Deutschlands Grundtvig, ein Grundtvig von freierer Gesinnung und minder theologisch gefärbt als der dänische. Bei ihm wurde der Frankenhaß zur fixen Idee. Sein „Geist der Zeit", dessen erster Teil 1806 erschien, übte den stärksten Einfluß aus. Während er seine männlichen und kräftigen Freiheitslieder schrieb, rief er im Verein mit Jahn zugleich die ganze deutsche Vorzeit zu den Waffen als Reserve beim Kampfe wider das fremde Heer. Die altdeutsche Mythologie und die altdeutschen Heldenthaten, Hermann und die Gründe des Teutoburgerwaldes, Wodan und die Druiden, die heiligen Eichen und die göttliche urdeutsche Derbheit und Grobheit mit ungekämmtem Haar und zwei riesigen Fäusten um den Keulenschaft, kamen zu Ehren. Die ungehobelten Sitten sollten für die deutsche Sittlichkeit bürgen. Arndt griff die französische Sprache und die französischen Moden an, ja, er versuchte sogar, eine allgemeine deutsche Nationaltracht einzuführen. Nach seinen Ideen gab Jahn den Anstoß zur Gründung der „Burschenschaften", der christlich-germanischen Studentenverbindungen, welche eine Zeitlang als die Träger der Freiheit erscheinen konnten, deren

romantische Geistesrichtung aber jedes erfolgreiche Wirken im Dienste der Freiheit unmöglich machte. Ihr Ideal war das deutsch-römische Reich des Mittelalters mit einem Kaiser an der Spitze. Zum Kampfe für dies Ideal bereitete man sich durch Kraftübungen des Leibes vor. Die Turnvereine ergänzten die Studentenverbindungen. Der „Turnvater" Jahn begann auf der Hasenhaide bei Berlin die deutsche Jugend in der Kraftgymnastik einzuexerzieren, welche sie „frisch, fromm, fröhlich, frei" machen sollte, und Jahn trat nach Arndts Beispiel in der Litteratur mit Schriften auf, welche in einem toll affektierten Kraftstile diese Bestrebungen zum Besten der deutschen Sache wider alle Angriffe verteidigten.*)

Es dauerte jedoch nicht lange, bis all diese patriotischen Ideen und Unternehmungen vom Geiste der Reaktion in Beschlag genommen wurden. Nicht die Freiheit, welche es zu erobern galt, sondern Deutschlands entschwundene Vorzeit wurde Gegenstand der Verehrung. Man begann die deutsche Geschichte mit einem Eifer wie niemals zuvor zu studieren, und mit der besonderen Neigung, das spezifisch Deutsche herauszufinden. Man begann, mit den Brüdern Grimm an der Spitze, die deutsche Sprache historisch und grammatisch zu studieren, und man verliebte sich auf diesem Gebiete, wie auf allen anderen krankhaft in die Vorzeit und ihre Naivetät. So glänzende Resultate diese Studien auch der Wissenschaft gebracht haben, so gewiß ist es, daß sie in Deutschland die schlimmsten Freiheitsfeinde unter ihren Pflegern erzeugten, Männer, welche überall für die Vergangenheit wider die Gegenwart Partei nahmen.

Zu der patriotischen Schwärmerei kam dann die religiöse hinzu. Der Frivolität der Franzosen hatte man die spezifisch germanische Sittlichkeit gegenüber gestellt, der Freidenkerei der Franzosen stellte man das spezifisch germanische Christentum gegenüber. Da die Religion des Feindes die der Menschheit, der menschliche Geist in seiner Klarheit und Freiheit war, so wurde die Nationalreligion das Christentum, der christliche Geist in seiner Dunkelheit und seinem Zwange. Man glaubte

*) Vgl. Das junge Deutschland. 3. Aufl. 1897. Seite 3 ff.

so religiöser zu werden, während man es weniger ward. Denn — und das ist eine stehende Wahrheit, eine Formel, welche für alle Zeiten und alle Länder gilt — da wahre Religion Begeisterung für den lebendigen Geist und Gedanken der Gegenwart heißt, den die Menge noch nicht begreift, so wird derjenige, welcher vom lebendigen Geist der Zeit erfüllt ist, irreligiös scheinen, aber religiös sein, derjenige dagegen, welcher von dem Geist oder dem Glauben einer vergangenen Zeit erfüllt ist, in hohem Grade irreligiös sein, aber religiös scheinen und genannt werden.

Die unmündigen Geister der Freiheitskriege blieben in der Romantik stecken. Man irrt, wenn man glaubt, es sei Freiheitsbegeisterung gewesen, die Sand veranlaßte, Kotzebue zu ermorden, es waren Moralität und Patriotismus gewesen, die dem jungen bornierten Studenten die Mordwaffe gegen den leichtfertigen Staatsrat in die Hand drückten, welcher im Dienste der russischen Diplomatie den Idealen der Burschenschafter entgegen wirkte. Es befanden sich Jesuiten unter Sands intimsten Freunden. Man erhält einen klaren Begriff von dem, was man damals unter Freiheit verstand, wenn man weiß, daß Männer wie Arndt und Görres damals für Freiheitshelden galten: Arndt, welcher später mit Erbitterung den von ihm sogenannten Industrialismus angriff, d. h. die Industrie der modernen Zeit im Gegensatze zu den alten Zünften, welcher gegen die Maschinen und den Dampf eiferte, der die Füße ihres Rechtes (zu gehen), die Tapferkeit ihrer Arbeit, Berg und Thal ihrer Bedeutung beraube, und welcher für Abschließung des Adelsstandes mit einem „goldenen Buche“ sowie für Stammgüter und Majorate als die einzige Wehr gegen die Auflösung alles Festen in der Gesellschaft und gegen die Ueberschwemmung mit Proletariat und Pöbel kämpfte — Görres ferner, welcher damals noch einige Reminiszenzen aus der Zeit bewahrt hatte, wo er das „rote Blatt“ redigierte, aber welcher als Verfasser der „Christlichen Mystik“ und in einer so wilden Reaktion endete, daß er sogar gegen den reaktionären Pietismus in Preußen als nicht weit genug gehend auftrat, und Leo XII. nötigte, das Wort wider ihn zu ergreifen.

Einen ganz eigentümlichen Ausdruck erhielt in der Poesie die aus den Freiheitskriegen entsprungene christlich-germanische Reaktion durch die Romane des Barons De la Motte Fouqué, der als Kavallerie-Offizier den Freiheitskrieg mitgemacht hatte. Fouqué ist der großen Lesewelt besonders durch seine anmutige kleine Erzählung „Undine“ bekannt, unstreitig nächst Tiecks „Elfenmärchen“ und vielleicht mehr noch als dieses (welches in Dänemark durch Heibergs Bearbeitung in dem Lustspiele „Die Elfen“ populär geworden ist), das Werk, in welchem die romantische Naturpoesie ihren schönsten und reichsten Inhalt zu Tage gefördert hat. Undine ist die einzige wirklich lebensvolle und anschauliche Gestalt, welche Fouqué erschaffen hat. Die Ursache, weshalb sie ihm gelang, war vermutlich der Umstand, daß er sich hier die Aufgabe stellte, ein Wesen zu schildern, das nur zur Hälfte Mensch, zur Hälfte aber Naturelement, Welle, Schaum, kühle Frische des Wassers und wilde Bewegung, ein Wesen, wie es heißt, ohne Seele ist, denn so lange Undine sich noch nicht dem Ritter ergeben hat, steht sie noch im magischen Bunde mit dem unruhigen, seelenlosen Meere. Sie ist es, welche den Schaum desselben gegen das Fenster spritzt, und welche es so lange steigen läßt, bis es die Halbinsel zu einer Insel macht, und der Ritter ein Gefangener in der Fischerhütte ist. Fouqué, welcher Dichter war, ohne Psycholog zu sein, fand in diesem Naturwesen, welches eins der Elemente repräsentierte und deshalb selbst nur aus einem einzigen Lebenselemente bestand, einen Gegenstand für seine Pantasie, welchem dieselbe völlig gewachsen war, und nach dessen Bilde Andersen später „Die kleine Seejungfer“ erschuf. Nach der Hochzeitsnacht erhält Undine eine Seele und wird jetzt in den Typus der gehorsamen, sanften und gefühlvollen deutschen Hausfrau verwandelt. Die Härte des Ritters gegen sie bringt ihr den Tod, nachdem sie erst in ihrer unendlichen Gutherzigkeit den Brunnen im Hofe mit einem ungeheuren Steine hat zudecken lassen, um ihrem Oheim, dem Wassergeiste Kühleborn, den einzigen Weg zu verschließen, auf welchem er ins Schloß hinauf steigen, und sie am Ritter rächen könnte. Als dieser, trotz aller Warnungen, ihr die

Treue bricht, und als seine Braut in ihrem Uebermute den Stein vom Brunnen abheben läßt, wird Undine vom Schicksal gezwungen, durch denselben hinauf zu schweben und ihm in einem Kusse den Tod zu bringen. Obschon dieser Stoff echt mittelalterlich, dem Paracelsus entnommen war, welcher in seiner Theorie von den Elementargeistern den alten Volksglauben als Grundlage benutzt hatte, und obschon die Ausführung im Einzelnen an manchen Stellen frömmelnd und süßlich ist, hat die Dichtung doch hier zu ihrem eigenen Besten einen frischen heidnischen Anstrich. Die Originalität Undinens liegt in ihrem heidnischen Naturell, wie dasselbe sich vor der Taufe äußert, und echt griechisch ist der Gedanke, daß nicht das Knochengerippe mit der Sense den Sterbenden holt, sondern daß der Naturgeist ihm in einem liebevollen Kusse den Tod bringt.

Aber während Fouqué Alles, was in seinem Geiste ursprünglich und genial war, in dies kleine Märchen legte, begann er zugleich unter den Eindrücken des nationalen Aufschwungs jene lange Reihe von Ritterromanen, welche 1815 mit dem „Zauberring" eingeleitet ward. Dies Buch wurde ein Evangelium für die romantische Reaktion. Der Adel und die Junker spiegelten sich in all' diesen alten Harnischen und Schilden und ergötzten ihr Auge an diesem Anblick. Es war kein wirkliches Geschichtsgemälde, das hier entrollt wurde. Die Ritterzeit, welche diese Bücher schilderten, war ein durchaus phantastisches Zeitalter, in welchem edle hochgeborene Männer mit Silberhelmen mit und ohne Federbusch, oder Eisenhelmen mit vergoldeten Adlerflügeln, bald mit aufgeschlagenem, bald mit herabgelassenem Visir, in blinkende Silberharnische oder in matte, mit Gold ausgelegte Harnische gekleidet, auf feurigen, bald zierlich, bald derb gebauten Rossen von allen Rassen und Farben dahin sprengten, die Lanzen gegen einander zersplitterten, aber wie Erzkolosse im Sattel festsaßen, oder zur Erde gestürzt, sich blitzschnell wieder erhoben und ein zweischneidiges Schlachtschwert zogen. Die Ritter sind stolz und tapfer, die treuen Knappen gehen für ihre Herren in den Tod, die schlanken Fräulein erteilten den Kampfpreis bei den Turnieren und lieben die Ritter „minnig-

lich." Alles geht nach dem Gesetzbuche der Ehre, ja nach diesem oder jenem bestimmten Paragraphen im Gesetzbuche der Ehre zu.

Alles ist konventionell. Zuerst und vor Allem der süßliche schmachtende Stil, welcher diese hochadelige Welt verherrlichen soll. Nur Beispiele können eine Vorstellung davon geben. Bertha sitzt an einer Aue, und ihr Bild spiegelt sich im Wasser. „Bertha errötete so hell, daß es im Wasser aussah, als habe sich ein Sternlein darin entzündet." – „Sie sangen so schön und freudig (ein Morgenlied), daß es war, als wolle die Sonne vor dem heiter sehnenden Liede noch einmal im funkelnden Spätrot wieder aufgehen." Verschönernde Beiwörter werden überall eingefügt: „Den beiden jungen Leute brannte das Herz vor anmutiger Neugier." „Aus den Augen des alten Ritters quollen zwei große krystallhelle Tropfen hervor." Das außerordentlichste Gewicht wird, wie in den Ingemann'schen Romanen, auf die Beschreibung der prachtvollen, ritterlichen Gewänder und Schmucksachen gelegt. „Er war hübsch anzusehen in seinem Harnisch vom tiefblauesten Stahle, mit reichen güldnen Zieraten prächtig eingefaßt und überblitzt, mit seinem schwarzbraunen Haar und zierlich gestutzten Knebelbart, unter welchem der frische Mund anmutig hervor lächelte und zwei Reihen weißer Zähne blicken ließ." Eine adlige Dame erzählt ihr unglückliches Schicksal und findet Zeit, Beschreibungen wie diese einzuflechten: „Ich ging betrübt in mein Gemach, ohne von den Spielen etwas hören zu wollen, für welche mich die anderen adligen Jungfrauen auf diesen Abend einluden, und wies meine Zofe mürrisch zurück, als sie mir eine schöne perlmuttereingelegte Angelrute mit langem Goldfaden und silbernem Angelhaken daran ins Zimmer brachte." Sonderbar ist es, daß man in einer Welt, wo man sich in solchem Grade mit Perlmutter, Gold und Silber umgiebt, es für nötig befindet, ausdrücklich zu bemerken, daß man diese vornehmen Materialien in Händen gehabt hat.

Und die Gefühle sind aus demselben Stoff: Perlmutter und Goldfäden. Kein einziger Hauch einer natürlichen, unge-

zwungenen Neigung, niemals eine Handlung, die einer ursprünglichen, unreflektierten Leidenschaft entstammt. Alle Gefühle und Leidenschaften sind, wie die Schulpferde der Ritter, einer vollständigen Dressur unterworfen. Man weiß immer vorher, wie alles kommen wird. Die Ritter sprechen freundschaftlich mit einander, ja behandeln einander mit der erlesenen Höflichkeit, welche privilegierten Wesen eigen ist. Da läßt der eine unversehens ein Wort fallen (über eine Dame, über ein Turnier), das es zu einer Notwendigkeit macht, ihn auf Leben und Tod herauszufordern. Ohne den mindesten kleinlichen Groll oder Zorn wappnen sich nun die beiden Kämpfer, schwingen sich auf ihre schnaubenden Renner, die Knappen schließen den Kreis und halten, wenn es Mitternacht ist, die Fackeln empor, man haut aus besten Kräften auf einander ein, und indem der Eine blutig zu Boden sinkt, wirft sich der Andere mit Bruderzärtlichkeit über ihn, verbindet mit ausgesuchter Feldscheerkunst seine Wunden, bietet ihm seinen Arm, und „laut tönend“ schreiten sie beide in klirrenden Rüstungen von dannen. Man erkennt sofort, daß das ganze reiche Leben der Menschenseele hier gewaltsam auf einige wenige konventionelle Elemente: die Ehre, die Treue, die Liebe mit einem Kniefall in Zucht und Ehren, zurückgeführt ist.

In Verbindung hiermit steht die tiefste Verachtung für alle anderen Stände, als den privilegierten. Der Held, Ritter Otto, besucht eine Maskerade bei seinem Freunde, dem jungen Kaufmann Tebaldo; hier erscheinen einige Gaukler und führen verschiedene Szenen auf. Unter anderm kommt ein geharnischter Kriegsmann, der sich vor Plutus, dem Gotte des Reichtums, verbeugt und folgende Verse spricht:

Für Beulen Silber, Gold für Blut!
Herr, gieb dein Gut, so schlag' ich gut!

„Herr Plutus wollte eben eine sinnreiche Antwort geben, da fuhr Herr Ott' von Trautwangen zürnend in die Höh', schlug an sein Schwert und rief aus: „Der Busch dort schändet

seinen Harnisch, und ich wills ihm auf seinen Kopf beweisen, falls er das Herz hat, mir zu stehen!" Halb lächelnd, halb erschreckt blickte die Gesellschaft auf den jungen Zornigen hin, während Tebaldo mit großem Ingrimm die Gaukler aus einander jagte, ihnen die Niedrigkeit ihrer schändlichen Gesinnung vorwarf, und den Bestürzten auf immer den Eintritt in sein Haus untersagte. Dann kehrte er wieder schamrot zu Otto zurück, und bat ihn mit den erlesensten und zierlichsten Worten, er solle es nicht auf ihn schieben, daß jenes Pöbelgezücht den reichen Kaufmannsstand durch eine so empörende Vergleichung mit den Waffen zu ehren sich eingebildet habe." Ja, damit nicht genug, trifft Otto am andern Tage in der Herberge, wo er wohnt, einen Ritter Archimbald, und bekommt Lust, mit demselben den Harnisch zu tauschen. „Ich denke, unsere Harnische passen uns einander, denn wir sind alle zwei von altem hochdeutschen Heldenwuchs," und er erhält für seine Silberrüstung eine schwarze. Hierdurch scheint eine vollständige Verwandlung mit ihm vorzugehen, was eigentlich nicht Wunder nehmen kann, wenn man bedenkt, welche Rolle das Kostüm hier spielt. In Wirklichkeit sind diese Ritter ja nichts anders, als ausgestopfte Rüstungen, und man erhält von ihnen denselben Eindruck, den man empfängt, wenn man im Tower von London oder im Berliner Zeughause in einen der Säle tritt, wo die leeren Ritterrüstungen auf den leeren Pferderüstungen reiten. Welche Rolle der Panzer spielt, sieht man aus einem der früheren Zweikämpfe Ottos, in welchem Ritter Heerdegen, der einen rostigen Harnisch trägt, beständig aus seinem rostigen Eisenkorbe hervor mit rostiger Stimme schreit: „Bertha! Bertha!" während Otto gleichsam mit silberner Stimme aus seinem Silberhelme hervor ruft! „Gabriele! Gabriele!" Wie Otto nun also in der neuen Rüstung am andern Morgen zu Tebaldo zurückkehrt, der gerade in seinem Handelsgewölbe steht und köstliche Stoffe abmißt, ist er noch um so viel schöner und mannhafter geworden, daß Tebaldo sich fast schämt, in seiner Gegenwart zu sein. „Da schlug Herr Ott von Trautwangen das Visir in die Höhe, und Tebaldo rief, einen Schritt im halben Schrecken zurück

tretend: „O, Gott, wie seid Ihr so viel herrlicher noch, als Ihr gestern waret! Und muß ich nun eben jetzt vor Euch stehen mit der Elle in der Hand?“ Dabei schlug er das zierliche Kaufmannsgerät gegen einen Pfeiler, daß es in viele Stücke zersprang. Dieweil es nun aus Elfenbein und Gold zusammengesetzt war, meinten alle Diener, das könne nur wider Willen geschehen sein. Sie suchten daher ihren Herrn zu trösten, aber er hört nicht auf sie, sondern bittet nur, alle Kaufmannsgeschäfte aufgeben und Otto als Knappe folgen zu dürfen?

Sollte man diese Gesinnungen nicht heut zu Tage immer noch in dem Betragen manches preußischen Kavallerie=Offiziers gegen einen Kaufmann wiederfinden können.

In Wahrheit ist dies eine Poesie für Kavallerie=Offiziere. Das einzige, was Fouqué in diesem Buche psychologisch zu bewältigen gelingt, sind die Pferde und zwar aus derselben Ursache, aus welcher es ihm gelang, Undine lebendig zu machen, weil die Psychologie sich hier mit dem Elementaren begnügen kann. Eine ganz ähnliche Wichtigkeit wird ja auch in den Ingemannschen Romanen den milchweißen Turnierhengsten und den schwarzen, stahlgepanzerten Streitrossen beigelegt. Wenn Drost Peter Hessel in einem marderfellverbrämten Scharlachmantel und mit einem weißen Federbusch am Hute auf einem hohen stahlgrauen Hengste mitten auf der Landstraße hält, und zur Seite des Ritters sein kleiner braunwangiger Knappe Klaus Skrimen mit einem flinken, kleinen norwegischen Klepper an der Hand steht, dann liegt auch hier die ganze Charakteristik, deren der Dichter fähig ist, in dem hohen stahlgrauen Hengste und dem kleinen flinken norwegischen Klepper; es sind die leibhaften Konterfeis des Drostes und seines Knappen. So auch hier: Folkos Hengst wird als ein schlankgehalstes, leichtfüßiges Pferd von silbergrauer Farbe geschildert. „So wie es in Grabrieles Nähe kam, beugte es auf seines Reiters Wink die Vorderfüße, fuhr dann gewaltigen Sprunges wieder in die Höh', und mit so schlanken Sätzen, daß es fast zu fliegen schien und die goldenen Schellen am Sattel und Hauptgestell anmutig ertönten, wieder

an seinen Platz zurück. Da stand es gehorsam still, ein geschmücktes Bild, und drehte dann den feinen, gelenken Kopf unter den reichen Decken wie schmeichelnd und fragend, ob es alles recht gemacht habe, nach seinem Reiter zurück." — Galanterie, Ehrgefühl, Treue! was hätten die Ritter mehr? — „Wunderlich stach es dagegen ab, wie Archimbalds Rappe, von weißem Schaum getigert, die silbernen Kettenzügel, an welchen ihn zwei Reisige mit angestrengten Kräften festhielten, steigend und hauend zu sprengen drohte . . . Die Augen des Rappen flammten so lodernd, daß sie sich wohl mit den Fackelbränden messen konnten, und mit dem rechten Vorderfuße hieb er so gewaltig auf die Erde, als höhle er dem Feinde seines starken Reiters ein Grab." Kühner Mut, brennende Kampflust, unbändige Kraft! — was hätten die Ritter mehr?

Ritter Otto erhält von seinem Vater ein Roß. „Der Jüngling eilt hinab und sah, wie unten eine Menge von reisigen Leuten bereit stand, und ein lichtbraunes Pferd an goldenen Zügeln auf ihn wartete. „Nun macht Euch nur sogleich auf das Roß," sagte der Vater zu ihm, und versucht, wie ein so edles Tier sich darin findet, Euer eigen zu sein." Und der junge Ritter Otto von Trautwangen sprengte den Hengst mit gewaltiger Uebermacht bald hin, bald her, daß die Knappen davor erstaunten und der Meinung waren, es müsse dieser edle Gaul seinen rechten Reiter wohl anerkennen, und dessen Gewalt über ihn von sonderbarer, ganz unerhörter Bedeutung sein . . . Und vom Rosse flog der Ritter mit klirrendem Schwunge und lief in seines Vaters Umarmung. Der Streithengst aber schnob die Knappen wild an, die ihm nach den Zügeln griffen, und hieb auf sie ein, bis er sich Bahn machte und seinem jungen Herrn nachtrabte, bei dem er alsdann stehen blieb, und während dieser seinen alten Vater herzte, den Kopf liebkosend auf seine Schulter legte." — Unbezwinglichkeit, bis der Vorbestimmte erscheint, dessen Macht über das Herz auch als „von sonderbarer, ganz unerhörter Bedeutung" empfunden wird, und von dem Augenblick an ewige Ergebung und die zärtlichsten Liebkosungen! — was anderes und mehr wäre wohl bei dem jungen, schnippischen

Ritterfräulein in dem Augenblicke zu gewahren, wo der rechte Ritter auf der Thürschwelle erscheint?

Der Seekönig Arinbjörn ist schuld daran gewesen, daß Otto im entscheidenden Augenblicke durch Zauberei seine Geliebte und den Zauberring verlor. Er reitet auf ödem Wege dahin. Da kommt ein wildes, braunes Roß herangetrabt, das einen erbitterten Kampf mit dem Pferde des Seekönigs beginnt und es zu Boden reißt, noch ehe sich der Reiter davon losmachen konnte, so daß alles über einen Haufen lag, und der wütende Hengst schonungslos darüber hinhieb." So klug, so ergeben ist dieser Gaul. Ist es daher verwunderlich, wenn Otto die sonst fast unglaublichen Worte über denselben spricht: „Daß dieser Gaul so lichtbraun aussieht, macht ihn mir ganz besonders lieb. Lichtbraun ist für mich eine recht englisch holde Farbe; meine selige Mutter hatte so große lichtbraune Augen, und weil der Himmel da herausblickte, kommt mir die ganze Farbe wie ein leuchtender Gruß des Himmels vor."

So kulminiert also im Ritterromane die Adelspsychologie oder die Pferdepsychologie, was hier so ziemlich auf dasselbe hinauskommt. Im „Zauberring" halten sich, wie Gottschall witzig bemerkt, die Nuancen der Charakteristik von Rittern aus allen Enden der Welt an die Urtypen der Menschheit und an die Schattierungen der Sonne; man kann allenfalls einen Mohren von einem Finnen unterscheiden. Und diesem Buche folgt eine Menge anderer Romane gleicher Art, von denen „Die Fahrten Thiodolf's des Isländers" der bekannteste ist. Ihm geht Fouqués Hauptwerk, die große Trilogie „Der Held des Nordens", voran, welche in drei Teile: Sigurd, der Schlangentödter, „Sigurds Rache" und „Auslauga" zerfällt.

Heine sagt über diese dramatisierte Bearbeitung der Völsungasage: „Sigurd der Schlangentödter" ist ein kühnes Werk, worin die altskandinavische Heldensage mit ihrem Riesen- und Zauberwesen sich abspiegelt. Die Hauptperson des Dramas, der Sigurd ist eine ungeheure Gestalt. Er ist stark wie die Felsen von Norweg und ungestüm wie das Meer, das sie umrauscht. Er hat so viel Mut wie hundert Löwen

und so viel Verstand wie zwei Esel." Letzteres mag in der That das Emblem all' dieser Heldengestalten der romantisch-ritterlichen Phantasie sein.

Es sind allesamt Wehmüllersche Nationalgesichter aus der Brentanoschen Novelle, jene 39 wohlgetroffenen ungarischen Nationalgesichter, die im voraus gemalt waren, bevor der Künstler nach Ungarn ging, und aus denen sich jeder sein Portrait wählen konnte. („Die mehreren Wehmüller"). Während bei Arnim und Brentano alles eigenartig und sonderbar ist, die Situationen sowohl wie die Persönlichkeiten, ist hier alles verallgemeinert, allgemein menschlich oder grunddeutsch. Ein König ist immer ein Helden oder Theaterkönig; eine Königin ist entweder stolz mit braunem Haar oder mild mit blonden Locken usw. Das Allgemeine steht fest; erst nachher werden den „Nationalphysiognomien" die individuellen Züge hinzugefügt.

Nur wechseln die Nationalphysiognomien nach den verschiedenen Ländern.

In Dänemark wird die Ritterromantik unter Friedrich VI. royalistisch und national — wir erinnern nur an die Worte: „Dannerdrot, Dannerhof, Dannevang, Dannerdrost, Dannemand, Dannekvinde." In Deutschland wird sie nach den Freiheitskriegen junkerlich und national. „Der Fremde", heißt es im „Zauberring", „hatte sich weit in der Welt umgesehen, war aber doch ein treuer, frommer Deutscher geblieben, oder vielmehr war es erst im Auslande geworden; denn die Entfernung hatte ihm gezeigt, wie herrlich das alte Deutschland sei." In beiden Ländern ist die politische Tendenz der Romantik dieselbe.

17.

Romantische Politiker. Joseph Görres. Friedrich von Gentz. Joseph de Maistre.

Görres sagt in seiner „Christlichen Mystik" (II. Band S. 39), als ein zunächst sich darbietendes Kennzeichen eines

im wiedergeborenen Leben zu höherer Harmonie verklärten Leibes müsse der Wohlgeruch gelten, von dem selbiger dufte. „Wie nämlich übler Geruch der Ausdruck eines krankhaften und zum Mißklang zerrissenen organischen Lebens ist, so wird die innere Harmonie desselben sich in dem von ihm ausgehenden Wohlgeruche bekunden. Die Redensart „im Geruche der Heiligkeit stehen“ ist daher keineswegs nur eine bildliche, sie ist aus der Erfahrung abgeleitet, nachdem es sich unzählige Male bestätigt hat, daß von Solchen, die ein heiliges Leben führen, ein Wohlgeruch ausgeht,“ und er führt zahllose geschichtliche Beispiele an.

Falls Görres, was ich gar nicht bezweifle, Recht hat, so müssen die Persönlichkeiten, welche ich zum Schlusse schildern will, äußerst lieblich geduftet haben; denn es sind Persönlichkeiten, an denen die Kirche und Görres Wohlgefallen finden. Ich will, um das Bild der romantischen Gruppe entsprechend abzuschließen die Männer vorführen, welche die Prinzipien derselben ins Leben und in die Politik übertrugen. Als Repräsentanten der kirchlichen Persönlichkeiten dieser Richtung wähle ich Görres selbst, als Repräsentanten der deutschen eigentlichen Politiker Denjenigen unter ihnen, welcher mir in jeder Beziehung als der interessanteste erscheint, Friedrich von Gentz.

Joseph Görres wurde 1776 am Rhein geboren; mit Clemens Brentano saß er zusammen auf der Schulbank und wurde zur Zeit, als französische Truppen Deutschland überschwemmten, mit in die revolutionäre Bewegung gerissen. Er hatte seine Universitätsstudien noch nicht begonnen, als er in seiner Vaterstadt Koblenz als Mitglied des Jakobinerklubs öffentlich für die Freiheitsideen auftrat und als Begründer des „Roten Blattes“ den deutschen Freiheitsmännern ein Organ schuf. Die Vorzeit erschien ihm verabscheuungswürdig, Frankreich als das gelobte Land, die übrige Welt als Reiche der Knechtschaft.

Als im Jahre 1798 das französische Heer in Rom einzog, jubelte Görres laut über Roms Fall und den Untergang des Kirchenstaates. Acht Tage nach dem Einzuge schreibt er in

seinem Blatt: „Der Pfaffheit wollen wir die Larve abziehen, gesunde Ideen überall in Umlauf setzen. Auch wir haben dem Pfaffentum und der Möncherei ewigen Haß geschworen und arbeiten am Volkswohl; auch arbeiten wir für die Fürsten, indem wir ihre Entbehrlichkeit beweisen und ihnen die Regierungssorgen vom Halse wälzen."

Sein Stil ist übermütig, jugendlich witzig, der echte Stil eines Volkstribunen und Journalisten. Doch findet sich in seinem Hohn ein gewisser Fanatismus, der, wie jeder Fanatismus, die Möglichkeit zu vollständigem Umschlag in sich trägt. Als die Verhandlungen auf dem Rastatter Kongreß die Aufhebung der geistlichen Kurwürde der Bistümer und Abteien sehr wahrscheinlich machten, bot Görres in seinem Blatte unter der Ueberschrift „Was zu verkaufen" folgende Waaren zum Verkauf aus: „Eine ganze Schiffsladung Freiheitsbaumsamen, deren Blüte die schönsten Bouquets auf die Allerhöchsten Prinzen und Prinzessinnen giebt. . . . 12000 Stück Menschenvieh, vortrefflich dressiert, können hauen, schießen, stechen, rechts- und linksum machen. Ein zwölfjähriges Abrichten mit Stock und Prügel hat es endlich dahin gebracht, daß sie sich für ihren Herrn totschießen lassen, ohne nur dabei zu murren. . . . Drei Kurkappen von fein gegerbtem Büffelsfell. Die dazu gehörigen Krummstäbe sind inwendig mit Blei ausgegossen, mit Dolchen versehen, auswendig mit künstlichen Schlangen umwunden. Das oben befindliche Auge Gottes ist blind."

Als die Franzosen 1797 Mainz aufs Neue besetzten, und diese Nachricht nach Koblenz gelangte, schrieb Görres sein wildes Triumphlied über das römisch-deutsche Reich: „Am 30. Dezember 1797, dem Tage des Ueberganges von Mainz, um 3 Uhr nachmittags starb zu Regensburg in dem blühenden Alter von 955 Jahren, 5 Monaten, 28 Tagen sanft und selig nach gänzlicher Entkräftung und hinzugekommenem Schlagflusse bei völligem Bewußtsein und mit allen heiligen Sakramenten versehen das römische Reich schwerfälligen Andenkens. . . . Der Verblichene ward geboren zu Verdun im Juni des Jahres 842 (843); Als er das Licht der Welt erblickte, flammte im

Zenith ein unglücksschwangerer Perrückenkomet. Der Junge wurde am Hofe Karls des Einfältigen, Ludwigs des Kindes und ihrer Nachfolger erzogen. . . ." u. s. w. — Görres schlägt hier jene Töne an, die ein Menschenalter später, in Börnes Pariser Briefen wiederklingen.

Mit Hohn eröffnet Görres das Testament des Toten, in welchem die französische Republik zum Erben des linken Rheinufers und Se. Excellenz General Bonaparte zum Testamentsvollstrecker eingesetzt ist.

Dies ist Görres' himmelstürmende Jugendzeit. Schon im Jahre 1800 zieht er sich nach einem kurzen Aufenthalt in Paris, der ihn von seiner Sympathie für die Franzosen geheilt, von der aktiven Politik zurück. Noch ist er jedoch eifriger Fortschrittsmann. Nichts schreckt ihn mehr, als die Wiederkehr des Vergangenen, deren Resultate eine drückende Despotie sein würden. Darauf weckt der Druck der Fremdherrschaft sein Nationalgefühl. Während seiner Heidelberger Studienzeit tritt er in seine romantische Periode; er hält Vorträge über das Wesen der Poesie und Philosophie, beginnt für das Nibelungenlied zu schwärmen, studiert altdeutsche Geschichte und will die deutsche Vorzeit in Dichtung und Sage erklären. Hier trifft er wieder seinen alten Schulgefährten Clemens Brentano, lernt Arnim näher kennen und kommt mit den Brüdern Schlegel und Grimm in Berührung. Er giebt „Kindermythen," „Die deutschen Volksbücher" und seine Sammlung „Altdeutsche Volks- und Meisterlieder" heraus.

Die romantische Bewegung, die nicht nur zum Nationalgefühl, sondern auch fast eben so stark zur Universalität führte, brachte ihn zum Studium der noch wenig beachteten persischen Sprache; fast ohne alle Hilfsmittel brachte er es soweit, Firdusis ganzes Epos in kunstvoller Prosa zu übersetzen.

Im Jahre 1818 kam er als Wortführer einer Deputation der Stadt Koblenz nach Berlin; er wagte es freimütig, dem König gegenüber auf Erfüllung des während der Freiheitskriege gegebenen Versprechens einer konstitutionellen Verfassung zu dringen, ein Unterfangen, welches Ungnade und vieljährige Verbannung für ihn zur Folge hatte.*)

*) Vgl. Das junge Deutschland. 3. Auflage. 1897. Seite 3.

Bis 1824 verblieb Görres überwiegend der deutschgesinnte Romantiker. Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode (1848) ist er der Repräsentant der klerikalen Reaktion. In „Deutschland und die Revolution" (1820) neigt er sich schon stark zum Katholizismus. Er sagt hier: „Es erfolgte in der Reformation ein zweiter Sündenfall." Als Historiker vertiefte er sich in das Studium des Mittelalters und fing nun an, die Hierarchie als die einzige Macht zu verehren, welche der schrankenlosen Monarchie einen entsprechenden Damm zum Besten der Freiheit der Völker entgegensetzen könne. Bald ging er unter Brentanos und Franz Baaders Einfluß zum Glauben an Gesichte über und wurde ganz klerikal gestimmt. Clemens Brentano machte gerade damals wie in alten Zeiten Apollonius von Tyana, auf ein Geschlecht Eindruck, welches für theosophische Ueberspanntheit empfänglich war. Genau zu dieser Zeit stiftete Frau von Krüdener die heilige Allianz.

Bereits im Jahre 1826 bezeichnet Joseph de Maistre Görres wegen seines Buches „Der Kampf der Kirchenfreiheit mit der Staatsgewalt in der katholischen Schweiz" als einen Mann von dem die katholische Polemik zuerst genial und gerecht und doch auf kräftigere und erschütterndere Weise als je zuvor geführt worden sei. Ein solches Lob von solchen Lippen wiegt schwer; es bedeutet außerdem, daß wir auf jener Grenzlinie stehen, von der die deutsche Romantik in den französische Universalreaktion übergeht. — 1827 folgte Görres' interessante Schrift „Emanuel Swedenborg, seine Visionen und sein Verhältnis zur Kirche" als Vorläufer seiner „Mystik."

Als Clemens Brentano 1833 nach München ging, wo auch Görres seinen Aufenthalt genommen hatte, begegneten sich die alten Schulgefährten wiederum. Brentanos Einfluß auf Görres war kein geringer; dieser erstere war jetzt ganz in Aberglauben aufgegangen, sogar Schelling's neue Offenbarungsphilosophie war ihm nicht fromm genug. Als junge Theologen einmal von derselben sprachen, rief Brentano aus: „Gehen Sie mir weiter, ein Tropfen Weihwasser ist mir lieber als die ganze Schelling'sche Philosophie." Er hatte seine sämtlichen, Katharina Emmerichs Visionen betreffenden Auf-

zeichnungen mit nach München gebracht; die Evangelien benötigte er nicht mehr; von Christi Aussprüchen und Reisen wußte er durch die Seherin mehr als die heilige Schrift. Sogar eine Landkarte von Palästina hatte ihm die Heilige offenbart. In diesen Brentano'schen Wunder- und Mythenkreis wurde Görres nun ganz hineingezogen und als Folge schrieb er seine „Mystik" (4 Bände 1836—42) das verrückteste Buch, welches die deutsche Romantik gezeitigt hat.

Je tiefer Görres in das Hexen- und Zauberwesen eindrang, desto unheimlicher ward sein eigenes Wesen. Er glaubte selbst vom Teufel besessen zu sein, und klagte z. B. einmal darüber, daß ihm derselbe, der in seinem Gebiet keine Eingriffe dulde, eine Handschrift geraubt habe — die sich später auf seinem Bücherbrett wiederfand.

Zur Zeit, als die Kölner Streitigkeiten ausbrachen, trat Görres als Sprecher der Ultramontanen dem preußischen Ministertum gegenüber auf; er benutzte während der leidenschaftlichen Polemik als Wortführer der katholischen Rheinlande den Stil der Bibel gegen den Protestantismus: die Gegner waren für ihn Otterngezücht; der preußische Staat schien ihm von einem bösen Dämon beseelt zu sein, der im entscheidenden Augenblick wie aus einer Schlammgrube emporfahre. Er bezeichnete jenen Dämon als den steifen Knochenmann „dem man zu viel Ehre erweist, wenn man ihn einen Geist nennt"; denn, sagt er, es sei derselbe, der zur Zeit der Urgroßväter im preußischen Heere den „siebenrückenbeschlagenden" Stock führte.

Diese Polemik trug Görres Graf Montalemberts, des französischen Katholikenführers Bewunderung ein. Im katholischen Deutschland wurde er wie ein Kirchenvater gepriesen; man nannte ihn „den katholischen Luther." Es glückte ihm, die bayrische Regierung in die Bewegung hineinzuziehen; diese ließ der Presse der protestantischen preußischen Regierung gegenüber die Zügel frei, und Görres Hoffnung ging darauf aus, daß Bayern den Kampf als katholische Großmacht aufnehmen würde.

Er versagte sich gar keinen Ausbruch des religiös-po-

litischen Fanatismus, und ging z. B. soweit, den Kraftausdruck zu gebrauchen, daß die Regierungen, indem sie gemischte Ehen zuließen, den katholischen Gatten zwingen „zwieschlechtige Bastarde zu erziehen," und dies, trotzdessen der König von Bayern der Sohn einer protestantischen Mutter war und selbst in gemischter Ehe lebte.

Als später der Streit über die Echtheit von Christi heiligem Rocke in Trier ausbrach, war er entzückt darüber, daß es glückte, eine Wallfahrt nach Trier in Szene zu setzen, an der die Rheinländer, um die protestantischen Preußen zu ärgern, in der Anzahl einer Million teilnahmen. Für Görres war diese Trierer Wallfahrt „der Triumph der siegenden Kirche."

Den Zweifel an der Echtheit des heiligen Kleidungsstückes, sowie den Einwand, daß ja auch an anderen Orten solche Kleidungsstücke als echt gezeigt würden, wies er mit der Hindeutung auf die wunderbare Vervielfältigung des Brodes im neuen Testamente ab. (Sepp, Görres und s. Zeitgenossen 1877).

Die absolute Gleichgültigkeit der Form gegen den Inhalt, welche die Romantik in der Poesie proklamiert hatte, wurde von Gentz in der Politik zur Geltung gebracht. Wie Kleist der deutsche Mérimée ist, so ist Gentz der deutsche Talleyrand. Als gereifter Mann hätte er die Worte unter sein Bild setzen können, welche Metternich unter das seine schrieb: „Nur kein Pathos!" Er ist die handgreifliche Personifikation der romantisch-ironischen Genialität, der inkarnierte Geist der „Lucinde". Typisch wird er erst nach seinem vierzigsten Jahre, als auf die Zeit der napoleonischen Kriege und der Staatsumwälzungen die Thätigkeit der Diplomatie folgte, und als das Losungswort Reaktion ward, d. h. Ruhe, Ruhe um jeden Preis, Löschung aller Feuersbrünste Europas, Stille, tiefe Stille für alle Müden, Kranken und Rekonvaleszenten Europas, und als jedes Streben daher, wie in einer Krankenstube, darauf ausging, die Unruhestifter beiseite zu schaffen und so geräuschlos, wie möglich, Lärm und Spektakel zu verhindern. „Gentz wußte", sagt Gottschall, der offiziellen Publizistik jenen unsagbaren Firnis, jene klassische Glätte, jene olympische Hoheit zu erteilen, welche, ungerührt von dem Schicksale der

Sterblichen, keinen Tropfen Nektar und Ambrosia aus der Götterschale vergoß, mochte auch in den niederen Regionen das Blut in Strömen fließen. Dies vornehme Hinweggleiten über die kleinlichen Anstöße, an denen Nationen zerschellten, gab der damaligen absolutistischen Kongreßpolitik einen sanften, graziösen Ausdruck. Man hörte nur den Hauch, nicht den Knall; es war das tonlose Morden einer Windbüchse." Nach außen repräsentierte man das Prinzip der Legimität. In Wirklichkeit war das Lug und Heuchelei; in Wirklichkeit war man äußerst wenig legitim, wenn die eigenen Interessen Einem das Gegenteil anrieten. In solchem Falle verfuhr man ganz nach Goethe's Worten: „Niemand ist legitimer, als wer sich erhalten kann." Die Sache welche man verfocht, war also nicht die gute. Aber selbst der Verteidiger einer schlechten Sache wird interessant, wenn er ein hervorragendes Talent besitzt. Und Gentz ist äußerst talentvoll. Mit Recht sagt Varnhagen von ihm: „Niemals ist der deutsche Schulstaub mit größerem Glanze aufgewirbelt, nie die pedantische Kraft in üppigerer Fülle ausgeschlagen."

Friedrich von Gentz wurde 1764 von bürgerlichen Eltern zu Breslau geboren, und wenn er sich später zu den höchsten Stellungen aufschwang und in den höchsten Gesellschaftskreisen lebte, so verdankte er nichts seiner Geburt, sondern Alles seiner Tüchtigkeit. Er studierte zu Königsberg, legte sich mit großem Eifer auf die kantische Philosophie, und stand, damals noch ein schwärmerischer Jüngling, in einem innigen und platonischen Verhältnisse zu einer jungen unglücklichen Frau, Elisabeth Graun. 1786 kam er nach Berlin, erhielt eine Anstellung bei dem Königlichen General-Direktorium, erst als Geheimer Sekretär, später als Kriegsrat, und verheiratete sich hier aus äußeren Rücksichten mit der Tochter eines Finanzrats. In Berlin stürzte er sich in eine endlose Reihe zügelloser Ausschweifungen, und nahm an all' den jämmerlichen Vergnügen Teil, welche bei Hofe gepflegt wurden, „wo ein widerliches Gemisch entnervter Sünder und frömmelnder Betschwestern den alternden König Friedrich Wilhelm II. umdrängte."

Während dieses Lebens überraschte ihn die französische Revolution. Die erste Wirkung derselben war, eine jugendliche Begeisterung in seiner Seele zu entzünden. „Das Scheitern dieser Revolution," schrieb er, „würde ich für einen der härtesten Unfälle halten, die je das menschliche Geschlecht betroffen haben. Sie ist der erste praktische Triumph der Philosophie, das erste Beispiel einer Regierungsform, die auf Prinzipien und ein zusammenhängendes System gegründet wird. Sie ist die Hoffnung und der Trost für so viele alte Uebel, unter denen die Menschheit seufzt. Sollte diese Revolution zurückgehen, so würden alle diese Uebel unheilbarer. Ich stelle mir so recht lebendig vor, wie allenthalben das Stillschweigen der Verzweiflung, der Vernunft zum Trotz, eingestehen würde, daß die Menschen nur als Sklaven glücklich sein können, und wie alle großen und kleinen Tyrannen dieses furchtbare Geständnis nutzen würden, um sich für den Schrecken zu rächen, den ihnen das Erwachen der französischen Nation eingejagt hat."

Bald jedoch veranlaßten ihn die Schrecken im Gefolge der französischen Revolution, seinen Standpunkt gänzlich zu wechseln. Er ward plötzlich der eifrigste Verfechter der alten Zeit. Der Kampf gegen die Uebermacht der öffentlichen Meinung, gegen „die Thorheit, welche in Horden geht," ward seine Lebensaufgabe. Er vermag nicht in der französischen Revolution das notwendige Resultat des Unrechts und der Gährung von Jahrhunderten zu sehen, er bildet sich ein, das Uebermaß kalter Verstandesbildung, das Uebermaß der Aufklärung sei Ursache der Anarchie. Das ist ein wahrhaft romantischer Zug.

Die „Menschenrechte," welche er in seiner ersten Abhandlung „Ueber den Ursprung und die obersten Prinzipien des Rechts" so warm verteidigt hatte, scheinen ihm jetzt nur „als elementare Vorstudien" von Bedeutung für den praktischen Staatsmann zu sein. Die Theorie dieser Rechte war ihm für die Staatskunst nur eben das, was die mathematische Theorie der Geschütze für den Bombenwurf ist. Langsam bildet sich jetzt die eigentliche reaktionäre Anschauung bei ihm heraus,

welche nicht das Volk, sondern die Regierung als den Hauptfaktor im Staatsleben ansieht. Die Mitwirkung des Volkes bei der Gesetzgebung hält er für eine bloße Form, und die Freiheit schrumpft zu einem frischen, freudigen Gehorsam ein.

Durch den Umgang mit Wilhelm von Humboldt und durch den Einfluß der ästhetischen Ideen der Zeit über ein harmonisches Privat- und Staatsleben wird jedoch diese Erbitterung wieder gemildert und jetzt wird die englische Verfassung Gentz's Ideal. Als Friedrich Wilhelm III. den Thron bestieg, ließ Gentz sich sogar hinreißen, ein Sendschreiben an Se. Majestät zu richten, in welchem er mit warmen Worten den König auffordert, Preßfreiheit zu gewähren — Preßfreiheit, die er selbst wenige Jahre nachher als den Urquell alles Bösen bezeichnet. Der loyale Goethe war höchst erstaunt über diesen Versuch, seinem Souverän gleichsam etwas „abtrutzen" zu wollen, und als der König den Brief ignorierte, ließ Gentz denselben schleunigst fallen und bemühte sich, denselben in Vergessenheit zu bringen. Von jetzt an läßt er sich von der englischen Regierung bezahlen; er verkauft sich nicht geradezu, aber er wird regelmäßig und mit runden Summen bezahlt, oder für seine politische Thätigkeit im Interesse Englands belohnt. Und er brauchte Geld. Hand in Hand mit hohem Spiele, beständigem zügellosen Verkehr mit Schauspielerinnen und Tänzerinnen, unaufhörlichen nächtlichen Schwelgereien gehen Sentimentalität, und, wie er sich ausdrückt, „ein halbes, zwar artiges, doch wüstes Leben mit der Frau." Im April 1801 notiert er in sein Tagebuch: „Tiefe Rührung über den Tod eines Hundes."

Auf einer Reise nach Weimar, wo er mit allen Litteraturgrößen der Zeit zusammentrifft, lernt er die Dichterin Amalie von Imhof kennen, faßt eine leidenschaftliche Liebe zu ihr und gleichzeitig die besten Vorsätze, sein Leben gründlich zu ändern. Aber kaum nach Berlin zurückgekehrt, schreibt er: „Effekt der Vorsätze in Weimar — am dreiundzwanzigsten Dezember verlor ich alles, was ich besaß, im Hazardspiel." Er schreibt noch eine Zeitlang sechs bis acht Bogen lange Briefe an Amalie von Imhof, dann verliebte er sich mit toller Leidenschaft

in die Schauspielerin Christel Eigensatz und vergißt darüber alles: „Maintenant c'est le délire complet!“ heißt es im Tagebuche. Mitten unter All' diesem verläßt ihn seine Frau und trägt auf Scheidung an. Gentz sucht am selben Abend diese Unannehmlichkeit beim Trente et quarante zu vergessen. Da ein längerer Aufenthalt in Berlin ihm jedoch aus mancherlei Gründen jetzt peinlich, ja unmöglich geworden ist, so nimmt er das Anerbieten einer Anstellung in Oesterreich an und geht nach Wien, wo er allmählich ganz zu einem Werkzeuge in Metternich's Händen herabsinkt.

Ehe jedoch Letzteres eintritt, hat Gentz seine große und geniale Periode. Der Stumpfsinn, mit welchem man sich zu Wien in die französische Suprematie, in Niederlagen und Demütigungen ohne Maß und Ziel fand, rief Alles, was in Gentz an Genie und Leben, an Schlagfertigkeit und Geistesgegenwart war, zu den Waffen. Der glühende Haß wider Napoleon, der ihn beseelte, und welcher seine geistige Lebensthat erzeugte, macht ihn während der Unglücksfälle und der allgemeinen Niedergeschlagenheit eine kurze Weile zu Deutschlands Demosthenes, nur daß seine Leidenschaft einzig der Unabhängigkeit, nicht der Freiheit galt. In Napoleon schien ihm die ganze Revolution konzentriert zu sein. Ihm gegenüber hatte selbst ein Mittel wie Meuchelmord nichts Abschreckendes. Aus allen Kräften, unermüdlich arbeitet er an einer Alliance zwischen den deutschen Mächten und an einer Erhebung des deutschen Volkes. Nach seiner Natur wendet er sich jedoch nicht so sehr an das Volk, wie an die wenigen Auserwählten, in denen er das Schicksal des Volkes erblickt. Seine Vorrede zu den „Politischen Fragmenten“, seine Proklamationen und Kriegsmanifeste sind mit einer kraftvollen Leidenschaft, in einem fließenden, pomphaften, aber männlichen Stile geschrieben, dessen rhetorischer Schwung, breit, aber niemals geschmacklos ist. Selbst die Schlachten bei Ulm und Austerlitz zermalmten ihn nicht. Aber mit tiefer Trauer gewahrt er in Preußen vor der Schlacht bei Jena die Jämmerlichkeit des ganzen preußischen Wesens. Während Johannes von Müller und Andere, auf die er gezählt hatte, sich von Napoleon schmeicheln

und gewinnen lassen und abfallen, bleibt er allein ungebeugt und fest, und spricht in dem berühmten Briefe an Müller mit blutig strafendem Hohne von Denen, „deren Leben eine immerwährende Kapitulation ist.“ Aber als in den Jahren 1809 und 1810 die nationale Sache in Oesterreich aufgegeben war und, wie es häufig in solchen Fällen geht, der Leichtsinn und die Genußsucht mit den Niederlagen und Unglücksfällen aufs Höchste stieg, befand auch Gentz sich so tief in dem Wirbel der betäubenden Genüsse, daß seine ruinierten Vermögensverhältnisse ihn die Verbindung mit Metternich als die einzige Rettungsplanke im Schiffbruch erblicken ließen. Der Einfluß des Mannes, den Talleyrand den „Wochenpolitiker“ nannte, weil sein Gesichtskreis nicht über die laufende Woche hinaus reichte, und den ein angesehener Russe „lackierten Staub“ genannt hat, war nicht heilsam für Gentz. Von jetzt ab beginnen in seinen Briefen die Klagen über „eine geistige Schlaffheit, Mutlosigkeit, Leere, Indifferenz“, die er zuvor weder kannte, noch ahnte, und die er treffend als „eine Art geistiger Auszehrung“ bezeichnet. Von jetzt ab nennt er sich „höllisch blasiert“. „Glauben Sie mir,“ schreibt er an Rahel, „ich bin höllisch blasiert, habe so Viel von der Welt gesehen und genossen, daß man mit Illusionen und Schaugepränge Nichts mehr bei mir ausrichtet. . . . . Ich bin durch nichts entzückt, vielmehr sehr kalt, blasiert, höhnisch von der Narrheit fast aller Anderen und von meiner eigenen — nicht Weisheit – aber Hellsichtigkeit, Durch-, Tief- und Scharfsichtigkeit, mehr als es erlaubt ist, durchdrungen, und innerlich quasi teuflisch erfreut, daß die sogenannten großen Sachen zuletzt solch ein lächerliches Ende nehmen.“ So schlaff ist er geworden, daß die endliche Entscheidung von Napoleons Schicksal, welche er vormals so leidenschaftlich gewünscht hatte, ihn in solchem Grade kalt läßt. „Ich bin unendlich alt und schlecht geworden,“ gesteht er, wie früher bemerkt, selbst mit der liebenswürdigen Friedrich Schlegel’schen Frechheit, welche ihn nie verließ. Zu dieser Zeit ist es, daß die Todesangst bei ihm permanent zu werden beginnt, und von jetzt an notiert er beständig in seinem Tagebuche, ob sie zu einem gewissen Zeitpunkte im

zunehmen oder Abnehmen begriffen sei. Alle Schwächen eines nervösen Frauenzimmers haben sich in seinen Briefen ein Denkmal gesetzt. In dieser Hinsicht ist besonders sein Briefwechsel mit Adam Müller lächerlich. Sie sind beide gleich ängstlich vor dem Donner, und die Gewitterfurcht zieht sich durch all ihre Briefe. Ja, zuweilen ist selbst die Wirkung eines Briefes ihm zu stark. „Ihre Briefe," schreibt er an Müller, „zerschmettern meine weichlichen Gefühlsnerven." Die Todesangst war zunächst die Furcht, ermordet zu werden. Als Kotzebue durch Sands Dolch gefallen war, erreichte diese Furcht, ein Opfer des Hasses der liberalen Jugend zu werden, ihren Höhepunkt. Bei dem Anblick eines blanken Messers konnte er, wie er in seinen Briefen selbst bekennt, in Ohnmacht fallen. Er schreibt 1814 an Rahel: „Es ist nun gottlob in Paris alles aus. Ich bin gottlob sehr gesund. Bin abwechselnd in Baden und Wien, frühstücke abwechselnd Briochen mit trefflicher Butter und andere göttliche Kuchen, habe Meubles acquiriert, bei denen sich das Herz im Leibe freut, und fürchte mich weit weniger vor dem Tode."

Er blickt um diese Zeit auf Görres als den Einzigen, der noch ernstlich zu schreiben verstehe, und ist selbst außer Stande zu jeglicher Art von Produktion. Zur selben Zeit steht er gesellschaftlich auf solchem Höhepunkte, daß er sich in seiner Wohnung vor Souveränen verleugnen lassen kann. In seinem Tagebuche steht unterm 31. Oktober 1814: „Refusé le prince royal de Bavière, le roi de Danemark etc." Er trifft mit Talleyrand zusammen und wird zur höchsten Bewunderung hingerissen; um dieser Bewunderung eine praktische Richtung zu geben, überreicht der kluge französische Diplomat ihm ein Geschenk von 24000 Gulden vom Könige von Frankreich. Am Schlusse des Jahres 1814 schreibt er in sein Tagebuch: „Der Anblick der öffentlichen Dinge ist traurig . . . Da ich mir indessen nichts vorzuwerfen habe, so dient mir die genaue Kenntnis dieses kläglichen Ganges aller dieser kleinlichen Wesen, welche die Welt regieren, weit entfernt davon, mich zu betrüben, nur zum Amusement, und ich genieße dieses Schauspiel, als gäbe man es expreß für mein Privatvergnügen." Spricht

Gentz hier nicht wie Jean Pauls Roquairol? Lebensmüde, wie er ist, ist jede Ruhestörung ihm durchaus zuwider. Das Bestehende um jeden Preis aufrecht zu erhalten, wird seine Aufgabe. 1815 bedenkt er sich nicht einmal, die Vortrefflichkeit des Pariser Friedens Görres gegenüber zu verteidigen. Er war zwar klug und kalt, ein zu großer Hasser der Phrase, um nicht seinen blutigen Spott über die Burschenschafter, die altdeutsche Tracht und die Deklamationen vom „Teutoburgerwald“ und „wälschen Tand“ zu ergießen, aber Sands Attentat dient ihm als Vorwand, die patriotischen Vereine zu verbieten, da man überall Mordanschläge und Verbrechen witterte. Gentz sorgte dafür, daß die Universitäten unter Kuratel gestellt wurden, und daß die Presse geknebelt ward. Er schreibt jetzt über die Preßfreiheit: „Es bleibt bei meinem Satze: es soll zur Verhütung des Mißbrauchs der Presse binnen einer gewissen Anzahl von Jahren garnichts gedruckt werden. Dieser Satz als Regel, mit äußerst wenigen Ausnahmen, die ein Tribunal von anerkannter Superiorität zu bestimmen hätte, würde uns in kurzer Zeit zu Gott und zur Wahrheit zurückführen.“

Als der griechische Freiheitskrieg ausbricht, sieht man, daß er trotz seines reaktionären Eifers doch allzu verständig ist, um wie Adam Müller und die Uebrigen, in vollem Ernste an das Legitimitätsprinzip und die Königsmacht von Gottes Gnaden als offenbarte Wahrheiten zu glauben. Im Jahre 1818 hatte er an Müller geschrieben: „Sie sind der einzige Mensch in Deutschland, von dem ich sage, daß er göttlich schreibt, so oft er es will; und von allen Frechheiten unserer Tage ist keine, die mich mehr befremdet und mehr aufbringt, als die, sich mit Ihnen messen zu wollen . . . Ihr System ist geschlossenes Ganzes. Es irgendwo angreifen zu wollen, wäre vergeblich. Man kann nur ganz darinnen oder ganz draußen sein. Können sie uns beweisen, begreiflich machen, daß alle wahre Wissenschaft, Einsicht in die Natur, Gesetzgebung, gesellschaftliche Verfassung, selbst Geschichte (wie Sie irgendwo behaupten) das Werk einer göttlichen Offenbarung sei und nur von dieser ausgehen könne, so haben Sie (mit mir wenigstens)

alles gewonnen. Solange Ihnen dies aber nicht gelingt, stehen wir von fern, bewundern Sie, lieben Sie auch, — aber sind durch eine unübersteigliche Kluft von Ihnen geschieden.“ Man muß sich erinnern, daß Adam Müller sogar aus der heiligen Dreifaltigkeit bewies, jedes auf einem einzigen Prinzip beruhende nationalökonomische System müsse falsch sein. So beweist er die Notwendigkeit der Dreifelder-Wirtschaft. Jetzt, als Griechenland sich erhebt, äußert Gentz sich dahin, das Legitimitätsprinzip müsse, als in der Zeit geboren, auch durch die Zeit modifiziert werden, und bricht in die merkwürdigen Worte aus: „Ich war mir stets bewußt, daß ungeachtet aller Majestät und Stärke meiner Vollmachtgeber und ungeachtet der einzelnen Siege, die wir erfochten, der Zeitgeist zuletzt mächtiger bleiben würde, als wir, daß die Presse, so sehr ich sie in ihren Ausschweifungen verachte, ihr furchtbares Uebergewicht über alle unsere Weisheit nicht verlieren würde, und daß die Kunst der Diplomaten so wenig als die Gewalt dem Weltrade in die Speichen zu fallen vermag.“

In seinem fünfundsechzigsten Jahre befiel den abgenutzten, gichtbrüchigen Greis eine doppelte Schwärmerei, die im barocksten Gegensatze zu seinem Alter und seiner Geistesrichtung stand. Der Jüngling tauchte wieder in ihm auf. Der eine Gegenstand seiner Bewunderung war die damals neunzehnjährige Fanny Elsler. Seine Begeisterung und Leidenschaft für dieselbe ist wahrhaft schrankenlos. In seinen Briefen heißt es: „Ich habe sie einzig und allein durch die Zauberkraft meiner Liebe gewonnen. Als sie mich kennen lernte, ahnte sie nicht, daß es eine solche Liebe gäbe . . . Denken Sie sich die Seligkeit eines täglichen, durch nichts gestörten Umganges mit einer Person, an der alles mich entzückt, die nicht nötig hat, wie Venus aus dem Meere zu steigen, in deren Augen, deren Hände, in deren einzelne Reize ich mich stundenlang vertiefen kann, deren Stimme mich bezaubert, und mit der ich, wie mit der gelehrigsten Schülerin — ich erziehe sie mit väterlicher Sorgfalt — zugleich meiner Geliebten und meinem treuen Kinde, unerschöpfliche Gespräche führe.“

Die zweite Schwärmerei, welche ihn übermannte, war die

für Heines unlängst erschienenes „Buch der Lieder." Es nützt wenig, daß er den kühnen Dichter einen „verruchten Abenteurer" nennt. Der alte Reaktionär vermag den Zauberweisen nicht zu widerstehen. „Noch immer," schreibt er, „labe ich mich an dem „Buche der Lieder." Mit Prokesch bade ich mich stundenlang in diesen melancholischen süßen Gewässern. Selbst die Gedichte, welche an wirkliche Gotteslästerung streifen, lese ich doch nicht ohne die tiefste Emotion, und klage mich manchmal selbst darüber an, daß ich sie so oft und so gern lese." Seine empfängliche Natur vermochte hier nicht zu widerstehen. Ganz richtig hat er sich selbst als Weib bezeichnet. Mit einer Wendung, die an den hermaphroditischen Zug in der „Lucinde" erinnert, schreibt er an Rahel: Wissen Sie, Liebe, warum unser Verhältnis so groß und so vollkommen geworden ist? Ich will es Ihnen sagen. Sie sind ein unendlich produzierendes, ich bin ein unendlich empfangendes Wesen; Sie sind ein großer Mann, ich bin das erste aller Weiber, die je gelebt haben." Er war jetzt so nervös, daß er über einen kräftigen Händedruck erschrak, ja der Anblick eines martialischen Schnurrbarts konnte ihn ängstigen. Der Besuch harmloser Reisender jagte ihm Furcht ein, weil er verkleidete Mörder in ihnen sah. Im letzten Lebensjahr wurde seine Haltung gebeugt, sein Gang schleichend und unsicher. Die hellen und klugen Augen, die man in der Jugend an ihm rühmte, waren jetzt durch einen scheuen Ausdruck wie verschleiert. In Gesellschaft suchte er sich durch eine große schwarze Brille Haltung zu geben, Als Fanny Elsler ihm einst bei einem Feste ein Glas schäumenden Champagners brachte, kredenzte sie es ihm mit den schalkhaften Worten: „Der Krug geht solange zu Wasser, bis er bricht." Gentz antwortete: „Mich und den Metternich hält's noch aus." In diesen Worten liegt sein Charakter und das Urteil über seinen Standpunkt.

In religiöser Hinsicht war Gentz äußerst schwankend, bald sprach er sich dahin aus, daß die Religion ihm nur eine politische Angelegenheit sei, bald machte er, der doch äußerlich nicht zum Katholizismus übertrat, demselben nach romantischer Weise die weitgehendsten Konzessionen. Nicht nur, daß er im

Staube liegt vor dem katholischen Mystiker Adam Müller, der Napoleon als eine Inkarnation des Teufels betrachtet und z. B. in einem Briefe an Gentz vom Juli 1806 davon spricht, daß es „die Aufgabe des Christen sei, den Bonaparte, den wir in uns haben, zu überwinden,“ sondern wir lesen z. B. in einer um dieselbe Zeit von ihm verfaßten Denkschrift an den Kaiser von Oesterreich unter den Gründen seines Ausscheidens aus dem preußischen Staatsdienste folgendes Motiv: „endlich, um hier nichts zu verschweigen, mein längst genährter Widerwille gegen den Protestantismus, in dessen ursprünglichem Charakter und fortschreitender bösartiger Tendenz ich nach mannigfaltiger angestrengter Prüfung die Wurzel alles heutigen Verderbens und eine der Hauptursachen des Verfalles von ganz Europa entdeckt zu haben glaube.“

In politischer Hinsicht vertritt Gentz mit scharfem Bewußtsein die offene Reaktion, und er scheut nicht, wie andere heuchlerische Reaktionäre das Wort. In einem Brief aus Verona vom Jahre 1822 erzählt er, daß er bei einem Diner bei Metternich zum ersten Male Chateaubriand gesehen habe, der äußerst liebenswürdig gegen ihn gewesen sei und ihn mit großer Auszeichnung behandelt habe: „Er sagte unter anderem, es wäre eine merkwürdige Erscheinung, die der Geschichte unmöglich entgehen würde, daß vor vier oder fünf Jahren, wo alles hoffnungslos schien, sich eine handvoll Menschen — sie ließen sich an den Fingern abzählen — in Europa erhoben hätten, um die Revolution ernsthaft zu bekämpfen, und daß es diesen gelungen wäre, heute mit Kabinetten und Armeen gegen den gemeinschaftlichen Feind zu Felde zu ziehen. Als die beiden großen Epochen dieser kühnen Reaktion bezeichnet er — in Frankreich die Stiftung des „Conservateur“, — in Deutschland den Kongreß von Karlsbald. Er blickt mit fast sanguinischem Mut in die Zukunft und hält den Sieg der guten Partei für gewiß. Alle wahre Kraft und alle wahren Talente wären auf unserer Seite, in ungefähr zehn oder zwölf Köpfen konzentriert. Nichts sei uns gefährlicher, als die Angriffe der Revolutionärs zu hoch anzuschlagen, oder gar sie zu fürchten; sie wären mit all ihrem Lärm nur elende

Schwätzer, und ich könnte mir kaum vorstellen, wie tief solche Leute, wie Benjamin Constant, Guizot, Royer-Collard, heute selbst als Schriftsteller und Redner in der öffentlichen Meinung gesunken wären, ꝛc. ꝛc. Dies und mehreres sprach er übrigens ohne Feuer und Lebhaftigkeit, mit großer Kälte und Ruhe aus."

Als Gentz dies schrieb, ahnte er nicht, welche Ueberraschung ihm dieser Mann bald bereiten sollte. Zwei Jahre nachher trat das Ereignis ein, das den Wendepunkt in der Litteraturgeschichte des Jahrhunderts, gleichsam die Wasserscheide, bezeichnet: die Ausstoßung Chateaubriands aus dem Ministerium und sein Uebertritt zur liberalen Opposition, deren Führer er wird.*) Dies Ereignis ist es, welches neben Byrons gleichzeitig erfolgendem Tode den Liberalismus in der ganzen civilisierten Welt zu den Waffen ruft.

Gentz vermag seinen Groll nicht zu beherrschen. Er schreibt nach Chateaubriands Artikel im „Journal des Débats" über die Aufhebung der Zensur an einen Freund: „Ich unterschreibe jedes Wort, daß Sie über Chateaubriand sagen. Auch mich hat seit langer Zeit nichts so erschüttert und empört, als dieser wirklich ruchlose Artikel. Es ist das Werk eines Menschen, der, da es ihm nicht gelingen will, seine Feinde durch Trommeln und Pfeifen in ihrer Ruhe zu stören, endlich die Fackel ergreift und das Dach über ihren Köpfen in Brand steckt. Da man in Frankreich heute Alles darf, wonach Einem gelüstet, so liegt nichts Unerklärbares in diesem Entschlusse; denn wer gleich bei dem ersten Schritte auf dem Wege einer rachsüchtigen Opposition Pflicht und Ehre und Wohlanstand in dem Grade verletzen konnte, wie dieser Unhold am dritten Tage nach seiner Verabschiedung gethan, der mußte zuletzt, da das Gefühl seiner Ohnmacht ihn immer mehr und mehr reizte, so weit vorangehen, als er es, ohne Gefahr eingesperrt zu werden (und wo ist die in seinem Lande?), wagen konnte."

Allein Gentzs Zorn hielt den Gang der Ereignisse nicht auf, und bald lag die Reaktion, welche er repräsentiert, in ihren letzten Zuckungen.

*) Vgl. die Schlußseiten in „Die Reaktion in Frankreich." 5. A. 1897.

Ein Brief von Gentz an Pilat aus dem Jahre 1820 lautet folgendermaßen: „Was ist Duller, was ist La Mennais, was sind (außer Bonald) alle Schriftsteller unserer Zeit gegen Maistre! Das Buch „Ueber den Papst“ ist, nach meinem Gefühle, das erhabenste und wichtigste, das seit einem halben Jahrhundert erschienen ist. Sie haben es nicht gelesen; wie könnten Sie sonst davon schweigen? Folgen Sie meinem Rat: lesen Sie es nicht à bâtons rompus, nicht unter dem Lärm und den Zerstreuungen, von welchen Sie stets umringt sind, sondern heben Sie diese Lektüre auf bis zu einem Zeitpunkte anhaltender Ruhe und Konzentrierung Ihrer Gedanken. Ihre sogenannten Freunde kennen es sicher, aber keiner sagt ein Wort davon. Solche Speise ist allen diesen lauen, kritischen Seelen zu stark. Mich hat es mehr als eine schlaflose Nacht gekostet; aber welchen Genuß habe ich damit erkauft! So viel Tiefsinn, mit einer so erstaunungswürdigen Gelehrsamkeit, mit einem politischen Blick, wie kein Montesquieu ihn je gehabt, einer Burkeschen Beredsamkeit, einer zuweilen an hohe Poesie grenzenden Begeisterung, dabei noch alle weltlichen Talente, eine Geschicklichkeit, eine Zartheit, eine Schonung der Personen, indem man ihre Lehren und Meinungen in den Staub tritt, eine ungeheuere Weltkenntnis — und das alles für solche Resultate, für eine solche Sache! Nein, jetzt glaube ich steif und fest, daß die Kirche nie untergehen wird. Wenn auch nur in jedem Jahrhundert einmal ein solcher Stern ihr leuchtet, so muß sie nicht nur bestehen, sondern siegen. Das Buch hat einige schwache Seiten! Ich sage es, damit meine Bewunderung nicht blind erscheine; aber sie verlieren sich wie Flecken in der Sonne. Andere mögen vor Maistre gewußt, gefühlt haben, was der Papst ist: aber gesagt hat es noch nie ein Schriftsteller wie er. Dies außerordentliche Buch, wovon das elende Geschlecht unserer Zeit kaum Notiz nimmt, ist die Frucht eines halben Lebens. Der Autor, ein jetzt mehr als siebzigjähriger Mann, hat offenbar zwanzig Jahre daran gearbeitet. Man sollte ihm in einer der ersten Kirchen in Rom ein Denkmal errichten. Alle Könige sollten sich nach ihm drängen; und doch hat er von

seinem Hofe, nachdem er sein ganzes Vermögen zugesetzt hatte, nur mit harter Not den Titel als Minister und so Viel, daß er in Turin sehr eingeschränkt leben kann, erhalten. Nie aber hat ein Mensch größeres Recht gehabt, seinen Kindern zu sagen:

Disce, puer, virtutem ex me, verumque laborem,
Fortunam ex aliis!

Welch ein Mann! Und wie wenige seiner Zeitgenossen wissen nur, daß er unter ihnen lebt.*)

Hier ist wiederum ein Punkt, wo die deutsche Reaktion zu der französischen hinüber weist. Um die Richtung meiner Arbeit anzudeuten, und zu zeigen, welchen Kurs wir inne halten, will ich noch flüchtig diesen energievollen Kopf der französischen Reaktionszeit skizzieren.**)

Graf Joseph de Maistre ward im Jahre 1754 zu Chambéry in Savoyen in einer Familie geboren, die dem hohen Beamtenstande angehörte, und in der ein strenger und religiöser Geist herrschte. Sie war zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus Frankreich eingewandert, De Maistre, welcher von zehn Kindern der älteste war, ward in einem so absoluten Gehorsam erzogen, daß er noch auf der Universität zu Turin sich niemals ein Buch zu lesen gestattete, ohne zuvor die Erlaubnis seines Vaters eingeholt zu haben. Er vertiefte sich von Kindheit an in die ernsthaftesten Studien und verstand sieben Sprachen, was bei einem Franzosen eine Seltenheit ist, damals aber eine noch viel größere war. Mit zwei und dreißig Jahren verheiratete er sich und ward der trefflichste Familienvater. Er war wie sein Vater vor ihm Be-

---

*) Vgl. Briefwechsel zwischen Fr. v. Gentz und Adam H. Müller. 1857. — Mendelssohn-Bartholdy, Friedrich von Gentz. 1867. — Aus dem Nachlasse Fr. v. Gentz. 1867. — Gentz Tagebücher. 4 Bde. 1874. (Letzteres Werk liefert H. Barsdorfs Buchhandl. in Leipzig in neuen Exemplaren zu ermäßigtem Preise v. M. 4.50 (statt 32 M.)

**) Vgl. die ausführliche Charakteristik Joseph de Maistres in „Die Reaktion in Frankreich“ 5. Aufl. 1897. Seite 96—123. A. d. H.

ämter in seiner Vaterstadt, Magistratsperson und Senator. Da pochte die französische Revolution an seine Thür, Savoyen wurde Frankreich einverleibt, und er verließ seine Heimat, um seinem Könige treu zu bleiben. Man stellte ihm die Wahl, Bürger der französischen Republik zu werden, oder seine Güter konfisziert zu sehen: er schwankte nicht. Er hielt sich jetzt einige Jahre in der Schweiz auf und verkehrte eine zeitlang mit Frau von Staël, die sein Genie bewundert, und die er folgendermaßen beurteilt: „Ich kenne keinen verrückteren Kopf; das ist die unfehlbare Wirkung, welche die moderne Philosophie auf jedes weibliche Wesen hervorbringt; aber ihr Herz ist durchaus nicht schlecht; in dieser Beziehung thut man ihr Unrecht. Sie ist erstaunlich geistreich, besonders wenn sie sich keine Mühe giebt, es zu sein. Da wir weder in der Theologie noch in der Politik von derselben Schule sind, haben wir in der Schweiz Szenen aufgeführt, bei denen man hätte vor Lachen sterben können, ohne doch jemals Feinde zu werden.

Der entscheidende Zug in de Maistres Grundanschauung ist, daß er wirklich und buchstäblich an das Regiment der Vorsehung auf Erden glaubte. Denn wohl trifft man häufig genug Menschen, welche sagen, daß sie daran glauben, aber seltener trifft man Solche, die in all ihren Handlungen oder all ihren Urteilen sich so benehmen, als glaubten sie wirklich an die Vorsehung. Um so recht einen Eindruck von diesem seinem Glauben zu erhalten, muß man seine erste Arbeit, „Considérations sur la France“ lesen, welche 1797 anonym in London erschien, jene merkwürdige Schrift, in welcher er die Restauration sogar in Einzelheiten voraussagt. Einer seiner Lieblingssätze war: „Die Welt ist voll gerechter Strafen und Todesurteile, deren Vollstrecker sehr schuldig sind.“ Er war von Natur kein Mann der That, sondern der Betrachtung, und als handelnd und in seinen Grundsätzen für handelndes Eingreifen nicht ohne Mäßigung. Er sagt z. B.: wenn er Minister einer Nation wäre, die nichts von den Jesuiten wissen wollte, so würde er die Zurückberufung derselben nicht anraten; aber er definiert dann freilich die Nation als die

Verbindung des Souveräns und seiner Aristokratie, — eine nicht sonderlich demokratische Degnition.

Der König von Sardinien, welcher genötigt worden war, auf eine Felseninsel zu flüchten, und von allen Seiten bedrängt wurde, schickte 1802 de Maistre als seinen Gesandten nach St. Petersburg, und dort blieb er vierzehn Jahre, schmerzlich getrennt von seiner Familie, unter allen Ereignissen leidend, die Europa erfüllten, den Stoß jedes Sieges von Napoleon empfindend, verlassen und so arm, daß er im Winter nicht einmal einen Pelz hatte. Doch nennt er nicht, wie die deutschen Reaktionäre, Bonaparte einen Teufel. Er schreibt: „Bonaparte nennt sich Gottes Sendboten. Nichts ist wahrer. Bonaparte kommt direkt vom Himmel herab, — wie der Blitz.“ Ja er bemüht sich sogar aus Liebe für sein Vaterland, wie viel es ihn auch kostete, ein Gespräch mit dem Kaiser zu erlangen und für Sardiniens Sache zu reden. Es mißlingt, doch nimmt Napoleon, welcher das Genie in allen Lagern anerkannte, ihm seine Kühnheit keineswegs übel: dagegen thut das sein eigener Hof. Man fühlt sich sehr verletzt, und läßt ihn wissen, das Kabinet sei erstaunt über den Schritt, den er gethan habe. Mit stolzer Ironie antwortet er: „Das Kabinet ist erstaunt! Dann ist alles verloren. Vergebens stürzt die Welt zusammen, Gott bewahre uns vor einer unvorhergesehenen Idee! Und das ist es, was mich noch lebhafter überzeugt, daß ich nicht Euer Mann bin; denn ich kann Euch wohl versprechen, die Angelegenheiten Sr. Majestät so gut wie ein anderer zu besorgen; aber ich kann Euch nicht versprechen, daß ich Euch nie erstaunen lassen werde. Das ist ein Fehler in meinem Charakter, dem ich nicht abzuhelfen vermag.“ Er fühlte, was er irgendwo gesagt hat, daß auf die Standhaftigkeit des Wohlwollens eines Hofes zu bauen, „buchstäblich dasselbe sei, als wollte man sich auf einen Mühlflügel legen, um sicher zu schlafen.“ Mittlerweile zehrte manche Sorge an seinem Vaterherzen. Seine jüngste kleine Tochter war ihm völlig fremd. In seinen Briefen schreibt er über sie die rührenden Worte: wenn er Nachts, überangestrengt vom Arbeiten, schlaflos auf seinem Lager

liege, glaube er „sie in Turin weinen zu hören." Sein Sohn nimmt am Kriege gegen Napoleon Teil. „Niemand weiß," sagt er, „was Krieg bedeutet, wenn er nicht einen Sohn hat, der mit dabei ist. Ich bemühe mich, so gut ich es vermag, die Träume von abgehauenen Armen und zerschmetterten Köpfen, welche mich unaufhörlich peinigen, zu verscheuchen, so esse ich denn zu Abend wie ein Jüngling, schlafe wie ein Kind, und erwache wie ein Mann, das heißt früh."

Man sieht, dieser Lobredner des Scheiterhaufens und Henkers hatte ein gutes, menschenfreundliches Herz, es fehlt ihm in seinen Privatäußerungen weder an Humor, noch an Gutmütigkeit. Er hatte, wie Sainte-Beuve geistvoll von ihm sagt, „nichts anderes vom Schriftsteller, als das Talent."

Am liebenswürdigsten zeigt er sich vielleicht in den Briefen an seine Tochter*): „Du fragst mich, liebes Kind, woher es komme, daß die Frauen zur Mittelmäßigkeit verurteilt seien. Das sind sie keineswegs. Sie können sich sogar hoch erheben, aber auf weibliche Art. Jedes Wesen muß sich auf seinem Platze erhalten und nicht anderen Vorzügen nachstreben, als denjenigen, welche ihm zukommen. Ich habe hier einen Hund, Namens Biribi, der unsere Freude ist. Wenn der eines Tages Lust bekäme, sich satteln und zäumen zu lassen, um mich aufs Land hinaus zu tragen, so würde ich mich eben so wenig freuen, wie über das englische Pferd Deines Bruders, wenn es Lust bekäme, mir aufs Knie zu hüpfen oder mit mir Kaffee zu trinken. Der Irrtum gewisser Frauen besteht darin, daß sie sich einbilden, um sich auszuzeichnen, müßten sie es wie Männer thun. . . . Wenn eine schöne Dame mich vor zwanzig Jahren gefragt hätte: „Glauben Sie nicht, daß eine Dame eben so gut wie ein Mann ein großer General sein könnte?" dann hätte ich nicht unterlassen, ihr zu antworten: „Ganz gewiß, gnädige Frau; wenn Sie eine Armee komandierten, würde der Feind sich vor Ihnen auf die Kniee werfen, gerade wie ich es thue, und Sie würden mit Trommeln und klingendem Spiel in die feindliche Haupt-

*) Lettres et opuscules, Tome I, pag. 145 ff.

stadt einziehen. Wenn sie mir gesagt hätte: „Was hindert mich, eben so viel von der Astronomie zu verstehen, wie Newton?" dann würde ich ihr eben so aufrichtig geantwortet haben: Nichts in der Welt, meine göttliche Schönheit! Nehmen Sie das Fernrohr zur Hand, und die Sterne werden es für eine große Ehre ansehen, von ihren schönen Augen belorgnettiert zu werden, und sich beeilen, Ihnen all' ihre Geheimnisse zu verraten. Siehst Du, so spricht man zu den Frauen, in Versen wie in Prosa. „Aber die ist schön dumm, welche das für bare Münze nimmt." Er zeigt nun, daß der Beruf der Frau darin bestehe, Männer zu gebären und zu erziehen, und fährt fort: „Uebrigens, mein liebes Kind, soll man Nichts übertreiben. Ich meine, daß die Frauen im allgemeinen sich nicht auf Kenntnisse verlegen sollen, welche ihren Pflichten widerstreiten, aber ich bin sehr weit davon entfernt, zu meinen, daß sie vollkommen unwissend sein sollten. Ich wünsche nicht, daß sie glauben sollten, Peking liege in Frankreich, oder Alexander der Große habe sich mit einer Tochter Ludwig's XIV. verheiratet." Und in einem der folgenden Briefe: „Ich sehe, Du bist etwas erzürnt über meine impertinenten Ausfälle wider die gelehrten Frauen; wir müssen indes notwendig vor Ostern Frieden schließen, und die Sache scheint mir um so viel leichter, als Du mich gewiß nicht recht verstanden hast. Ich habe nie gesagt, daß die Frauen Affen seien. Ich schwöre Dir bei Allem, was mir am heiligsten ist, daß ich sie immer ohne Vergleich hübscher, liebenswürdiger und nützlicher, als Affen gefunden habe; ich habe nur gesagt, und dabei bleibe ich, daß die Frauen, welche Männer sein wollen, nur Affen sind; denn gelehrt sein wollen, heißt Mann sein wollen. Ich finde, daß der heilige Geist viel Geist bewiesen hat, indem er es so einrichtete, wie betrübend es sonst auch scheinen mag. Ich verbeuge mich tief vor dem Fräulein, von welchem Du sprichst, das sich auf ein episches Gedicht eingelassen hat, aber Gott bewahre mich davor, ihr Mann zu sein; ich würde allzu große Angst haben, sie in meinem Hause mit der einen oder andern Tragödie oder gar mit der einen oder andern Farce niederkommen zu sehen; denn wenn das

Talent einmal im Schusse ist, hält es nicht so leicht inne. . . . Was in Deinem Briefe am besten und entschiedensten ist, Das ist Deine Beobachtung über die Materialien zur menschlichen Schöpfung. Streng genommen ist nur der Mann Asche und Staub. Wenn man ihm die Wahrheit ins Gesicht sagen wollte, so müßte man ihn Kot nennen, während das Weib aus einem Teige geformt wurde, der schon präpariert und zum Range der Rippe erhoben war. Corpo di Bacco! questo vuol dir molto. Uebrigens, mein liebes Kind, kannst Du nach meiner Ansicht nicht zu viel vom Adel der Frauen, geschweige der bürgerlichen Frauen, reden. Es darf für einen Mann nichts Vortrefflicheres geben, als eine Frau, ganz wie für eine Frau u. s. w. . . . aber gerade kraft dieser hohen Idee, die ich von jener sublimen Rippe habe, werde ich ernstlich böse, wenn ich Einige sehe, die sich zu primitivem Kot machen wollen. Mir scheint, hiemit ist die Frage vollständig ins Klare gebracht".

Man wundert sich, den streng orthodoxen Katholiken so frei mit der biblischen Legende scherzen zu sehen; allein selbst im Witz und Scherz verleugnet der reaktionäre Grundzug sich nicht. Es ist überhaupt charakteristisch für de Maistre, daß ein gewisser, prickelnder Witz bei ihm Hand in Hand mit der gewaltsamen und dämonischen Energie des Zornausbruches geht, einer Energie, die sich u. A. in solch einem kleinem Symptom äußert, daß das Wort à brûle-pourpoint sein Lieblingswort ist; es bedeutet bekanntlich wortgemäß, eine Feuerwaffe direkt auf dem Rocke des Gegners abbrennen. In den „Soirées de Saint-Petersbourg" schüttet er seine Erbitterung über Bacon aus; er sagt mit einer Einsicht, deren Resultat die neueste Naturwissenschaft zu billigen geneigt ist: „Bacon war ein Barometer, der schönes Wetter verkündigte, und weil er es verkündigte, so glaubte man, er habe es geschaffen." In seinen Briefen bemerkt er dann: „Ich weiß nicht, wie ich dazu kam, mich auf Tod und Leben mit dem seligen Kanzler Bacon zu schlagen. Wir haben miteinander geboxt wie zwei Boxer von Fleetstreet, und hat er mir gleich einige Haare aus dem Schopfe gerissen, so denke ich doch, daß seine Perrücke nicht mehr an ihrem Platze sitzt."

Wenn er auf seine Lieblingsidee kommt: daß man die Staaten durch Strafe und Zucht zusammen halten müsse, hat sein Witz zuweilen fast einen voltairianischen Charakter; so an der Stelle, wo er im zweiten Teil der „Soiréen" von den Mitteln spricht, wie man den Esprit de corps aufrecht erhalten könnte. Welche grenzenlose Menschenverachtung liegt hier in seinen Späßen! „Um die Ehre und Disziplin", sagt er „in einem Korps oder in einer beliebigen Verbindung zu behaupten, sind privilegierte Belohnungen nicht einmal so wirksam, wie privilegierte Strafen." Er weist darauf hin, wie die Römer darauf verfallen seien, die militärische Bastonnade zu einem Vorrechte zu machen, indem die Soldaten allein das Vorrecht hatten, mit Rebstöcken geprügelt zu werden. Keiner, der nicht Militär war, durfte mit einem Rebstocke geprügelt werden, und mit keinem andern Holze durfte man einen Militär prügeln. „Ich begreife nicht, daß nicht eine ähnliche Idee in dem Hirne eines modernen Souveräns entstanden ist, wenn man mich Betreffs dieses Punktes fragte, so würde mein Gedanke nicht zum Rebstocke zurückkehren, denn sklavische Nachahmungen taugen Nichts. Ich würde das Holz des Lorbeerbaumes vorschlagen." Er entwickelt nun, wie in der Hauptstadt ein großes Treibhaus errichtet werden müßte, das ausschließlich dazu bestimmt wäre, die nötigen Lorbeerbäume heran zu ziehen, um in den Händen der Unteroffiziere der russischen Armee das Fell zu gerben. Dies Treibhaus sollte unter der Aufsicht eines Generals stehen, welcher Ritter des St. Georgsordens mindestens zweiter Klasse wäre, und welcher den Titel „Oberinspektor des Lorbeertreibhauses" führen sollte. Die Bäume sollten nur von Invaliden von makellosem Rufe gewartet, gepflegt und beschnitten werden dürfen. Das Modell für die Stöcke, welche alle genau gleich sein müßten, sollte im Kriegsministerium in einem rothen Etui aufbewahrt werden, jeder Stock sollte im Knopfloche des Unteroffiziers an einem St. Georgsbande hängen und an dem Fronton des Treibhauses sollte die Inschrift zu lesen stehen: „Es ist mein Holz, das meine Blätter trägt."

De Maistre's Hauptwerk, das Buch über den Papst ent-

hält die Quintessenz der Ansichten dieses genialen Reaktionärs. Er sagt dort: „Eine große und mächtige Nation hat kürzlich vor unsern Augen die größte Anstrengung in der Richtung der Freiheit gemacht, welche die Welt gesehen hat. Was hat sie erreicht? Sie hat sich mit Spott und Schande bedeckt, um zuletzt einen korsikanischen Gendarm auf den Thron des französischen Königs zu setzen.“ Er zeigt, daß das katholische Dogma, wie männiglich bekannt, jede Art von Revolte verbiete, während der Protestantismus, der von der Souveränetät des Volkes ausgehe, die Entscheidung in das innere Gefühl lege, das sich von einem gewissen moralischen Instinkt herleiten sollte (S. 160): „Es besteht so viel Analogie, so viel Bruderähnlichkeit, so viel gegenseitige Abhängigkeit zwischen der päpstlichen und königlichen Gewalt, daß man erstere nie erschüttert hat, ohne letztere anzutasten.“ Und er zitiert (S. 174) als Beweis dafür die Worte Luther's: Die Fürsten sind im Allgemeinen die größten Narren und die ausgemachtesten Schurken von der Welt; man kann nichts Gutes von ihnen erwarten, sie sind Gottes Schergen, deren er sich bedient, um uns zu züchtigen.“ Er zeigt, daß der Protestantismus, welcher die Königsmacht nicht respektiere, auch keine Achtung vor der Ehe habe: „Hatte Luther nicht die Frechheit, in seinem Kommentar zur Genesis 1525 zu schreiben, daß hinsichtlich der Frage, ob man mehr als eine Frau haben dürfe, die Autorität der Patriarchen uns unsere Freiheit ließe, daß die Sache weder erlaubt noch verboten sei, und daß er für sein Teil Nichts entscheiden wolle, — eine erbauliche Theorie, die bald im Hause des Landgrafen von Hessen-Kassel Anwendung fand.“ Man weiß, daß Luther diesem Fürsten gestattete, zwei Frauen auf einmal zu haben. — De Maistre stellte die paradoxe Behauptung auf, daß der Mensch von Natur aus Sklave, und daß Nichts unwahrer als der Rousseau'sche Satz sei: „Der Mensch ist frei geboren und liegt doch überall in Fesseln.“ Im Gegenteil, der Mensch sei ein geborener Sklave, und erst das Christentum habe ihn auf übernatürliche Art frei gemacht. Daher nennt er auch die christliche Frau ein in Wahrheit übernatürliches Wesen. Man begreift hienach, in

welchen Ausdrücken er von Voltaire redet, dem Manne, „in dessen Hände die Hölle ihre ganze Macht niedergelegt hat." Das Buch gipfelt in seiner Staatstheorie: „Die Monarchie ist ein Mirakel, und statt sie als solches zu ehren, schelten wir sie Despotie. Der Soldat, welcher einen Menschen nicht tötet, wenn ein legitimer Fürst es ihm befiehlt, ist nicht weniger schuldig als Der, welcher einen Totschlag ohne Ordre verübt." Die Staaten, welche den Protestantismus eingeführt haben, sind durch Verkürzung der Lebenszeit ihrer werten Monarchen gestraft worden. Denn de Maistre hat ausgerechnet, daß die Regierungszeit der Fürsten in den protestantischen Ländern kürzer, als in den katholischen ist. Nur eine Schwierigkeit begegnet ihm hier, die er nicht zu erklären weiß. Wir Dänen sind es, die ihm dieselbe verursachen: Er findet, daß einzig in Dänemark unter den protestantischen Ländern die Fürsten nach der Reformation eben so lange wie vor derselben, leben. (S. 383): „Dänemark scheint, kraft des einen oder anderen verborgenen, aber sicherlich für die Nation ehrenvollen Grundes, nicht diesem Gesetze von der Verkürzung der Regierungszeit unterworfen gewesen zu sein."

Der energische Verteidiger des Systems der Vergangenheit konnte sich endlich am Schlusse seines Lebens nicht enthalten, eine Ehrenrettung der großen Verkannten, der Inquisition, zu unternehmen. Dies geschah in den „Briefen an einen russischen Edelmann über die spanische Inquisition." Er versucht in diesem Buche mit all' seinen Kräften, die Schwarzen so weiß wie möglich zu waschen; aber man wird bei der Lektüre unwillkürlich an das tiefsinnige Wort erinnert, welches der alte Tiger in der indischen Hitopadesa spricht, „Gleichwohl, — gleichwohl", sagt der Tiger, „ist das Gerücht, daß die Tiger Menschen fressen, schwer zu widerlegen." Er beleuchtet eine Menge von Unwahrheiten, die über die Inquisition gesagt worden sind, und weist nach, daß dieselbe gar kein geistliches, sondern ein weltliches Tribunal war. Die Partie des Buches jedoch, welche Interesse für uns hat, ist diejenige, wo er die Thaten der Inquisition verteidigt. Er sagt: In Spanien und Portugal, wie anderswo, lasse man jeden Menschen in

Frieden, der sich ruhig verhalte; was den Unvorsichtigen betreffe, der dogmatisiere oder die öffentliche Ordnung störe, so könne er sich nur über sich selbst beklagen: „Der moderne Sophist, welcher gemächlich in seinem Zimmer konversiert, läßt es sich wenig kümmern, daß Luthers Argumente den dreißigjährigen Krieg hervorgerufen haben: aber die alten Gesetzgeber, welche wußten, was diese unheilschwangeren Lehren Alles die Menschen kosten könnten, bestraften sehr gerecht mit dem Tode ein Verbrechen, daß im Stande war, die Gesellschaft in ihren Grundfesten zu erschüttern, und sie in Blut zu baden. . . . . Dank der Inquisition hat in den letzten dreihundert Jahren in Spanien mehr Glück und Ruhe geherrscht, als in dem übrigen Europa."

De Maistre hat dieser Schrift ein Zitat vorangestellt, welches lehrt, daß alle großen Männer intolerant gewesen seien, und daß man intolerant sein müsse. „Wenn man", hat der Encyklopädist Grimm gesagt „einen honetten Fürsten trifft, so muß man ihm Toleranz predigen, damit er in die Falle geht, und die unterdrückte Partei Zeit erhält, sich durch die Toleranz, welche ihr eingeräumt wird, zu erheben, und so ihren Gegner zermalmen kann, wenn die Reihe zu herrschen an sie kommt. Deshalb ist das Predigen Voltaires, welcher von Toleranz schwatzt, ein Predigen, das nur für Dummköpfe und solche, die sich narren lassen, oder für Leute, die gar Interesse an der Sache haben, passen mag."

Hierin verbirgt sich ein grober Sophismus. Ein Kind begreift, daß jede wahre Leidenschaft die Toleranz unmöglich macht. Aber ist deshalb Voltaires Prinzip eine Lüge? Nein, der Knoten ist einfach und leicht zu lösen. In der Theorie gilt das Prinzip der Intoleranz, in der Praxis das der Toleranz. Auf dem Gebiet der Theorie keine Pietät, keine Duldung, keine Schonung! Denn die Lüge soll in die Pfanne gehauen, und die Dummheit soll in die Luft gesprengt, und die Reaktion soll bis aufs Blut geschunden werden. Aber nun der Lügner, der Dummkopf, und der Reaktionär? Soll er vielleicht auch in die Pfanne gehauen, oder geschunden, oder

in die Luft gesprengt werden? Er soll seiner Wege gehen. Die Praxis ist das Gebiet der Toleranz.

Die französische Reaktion ist ihrem innersten Wesen nach politisch und religiös, wie die deutsche litterarisch. Sie ist offen und konsequent katholisch, während die deutsche nur in den Katholizismus einmündet. Sie ist überhaupt für ererbte Autorität auf allen geistigen und sozialen Gebieten, und de Maistre nicht nur ihr deutlichster und reinster Charakter, sondern auch einer ihrer größten und kräftigsten Talente. Dieser witzige Verherrlicher des Büttels und Fürsprecher der Scheiterhaufen, ist der prinzipielle und ernstliche Gegner der Aufklärung und der Humanitätsideale.

Die deutschen Romantiker liebten die Dämmerung und den Mondschein. Das grelle Tageslicht des Rationalismus und die Blitze der französischen Revolution, hatten sie dazu getrieben, sich im Zwielicht am wohlsten zu befinden. Aber was ist selbst Novalis' Liebe zur Nacht im Vergleich zur Verherrlichung der Finsternis bei Joseph de Maistre?

Die Sage erzählt, daß Phaëton, der Sohn Apollos, eines Tages die Erlaubnis erhielt, den Wagen des Sonnengottes zu führen, und ihn so schlecht lenkte, daß die Sonne alles versengte und die Städte und ihre Paläste in Brand steckte. Die Sage fügt hinzu, daß einige Völker der Vorzeit hierüber so erschraken, daß sie die Götter um ewige Finsternis anzuflehen begannen. De Maistre ist ein Abkömmling jener Völker, groß durch seine Darstellungsgabe, wie durch seinen Glauben an die Vorsehung und durch seine Menschenverachtung. Es giebt aber auch heutigen Tages noch derartige Finsterlinge, wenn sie auch zu Zwerggestalten eingeschrumpft sind, und je unbedeutender und furchtsamer sie sind, um so mehr versuchen sie sich geltend zu machen. Derjenige, welcher ein scharfes Gehör hat, vernimmt deutlich die Worte: „Finsternis! mehr Finsternis!" Und je ärmer sie an Gedanken und Zielen sind, desto lauter rufen sie; ihr Glaube jedoch ist jetzt nur der Glaube an die Macht der Finsternis.

Für denjenigen, welcher in der deutschen Romantik besonders die steigende Reaktion gegen den Geist des 18. Jahr-

hunderts studiert, ist es auffallend, wie sehr die deutschen Romantiker in Bezug auf Charakterstärke und Charakterreinheit hinter einem Reaktionär wie de Maistre zurückstehen. Sie waren jedoch auch keine Staatsmänner und Politiker, sondern Schriftsteller und Poeten, und selbst diejenigen unter ihnen, die wie Gentz den Uebergang von der Litteratur zur Politik bilden, haben tiefst innen nur als Schriftsteller Bedeutung.

Vom rein litterarischen Gesichtspunkte aus betrachtet, hat die romantische Schule in Deutschland ein bleibendes Interesse. Man braucht sie nur mit den romantischen Gruppen anderer Länder zu vergleichen, um den vollen Eindruck der Originalität und der bedeutenden Eigenschaften ihrer Vertreter zu erfahren.

Eine romantische Strömung braust in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts in fast allen europäischen Landen durch die Geister. Mit wirklicher Ursprünglichkeit tritt die Romantik jedoch nur in Deutschland, England und Frankreich auf. Hier allein macht sie eine europäische „Hauptströmung" aus. In den slawischen Ländern verspürt man hauptsächlich einen Nachhall der englischen Romantik. In den skandinavischen Reichen ist die romantische Litteratur von der deutschen stark beeinflußt.

In Schweden, wo die Romantik als „Phosphorismus" oder als sogenannte „neue Schule" auftrat, bekämpfte sie, wie aller Orten, den altfranzösischen Geschmack in der Litteratur, der hier von der schwedischen Akademie vertreten wurde. 1807 wurde der „Aurora-Bund" von Atterbom, Hammarsköld und Palmblad gegründet. Man verkündete in allem Wesentlichen die Prinzipien der deutsch-romantischen Schule; man bewunderte die Schelling'sche Philosophie und sprach sich mit aller Dialektik der Schellingianer über das Verhältnis zwischen Metaphysik und Christentum aus; man verhöhnte die Aufklärung, behandelte die Anhänger der alten Schule als eine Sammlung gepuderter Perrückenstöcke und verfolgte die Alexandriner mit Sonetten. Außerdem Madonnen- und Calderonverehrung, Weihrauch vor den Brüdern Schlegel und vor Tieck, Schwärmerei für das Königtum von Gottes Gnaden. Atter-

vom erneut in gewissem Maße durch seine naturphilosophische Symbolik Tieck, Stagnelius gewissermaßen Novalis. Nichtsdestoweniger hat die Richtung naturgemäß ihren ausgeprägten nationalen Charakter.

In Norwegen steht der einsame Wergeland trotz seiner schwärmerischen Natur als ein Protest gegen den deutsch-romantischen Geist da. Aber Andreas Munch ist ein ausgeprägter Romantiker der deutschen Richtung.

Und wenn die nordischen Volksmärchen von Asbjörnsen und Moe neuerzählt und herausgegeben, die nordischen Volkslieder von Landstad gesammelt werden, so geschieht dies alles in Folge jener Bewegung, in welche die Vorliebe der Romantiker für das Volkstümliche die Geister Nordeuropas versetzt hatte.

In Dänemark ist das Verhältnis zwischen deutscher und einheimischer Romantik sehr zusammengesetzter Natur. Die Dichter erhalten in der Regel den ersten Anstoß zu ihrer Entwickelung von Deutschland, gehen dann aber eigene Wege. Oehlenschläger wird durch Steffens erweckt und in den ersten Jahren des Jahrhunderts von Tieck beeinflußt. Unter dem Einflusse deutscher Romantik geschieht es, daß Grundtvig mit dem Rationalismus seiner frühen Jugend bricht, wie sich auch in Deutschland Analogien zu seinem Nationalgefühl und seiner Popularität finden. Fouqués und Hoffmanns Einfluß macht sich bei Ingemann geltend; Hauch schwärmt für Novalis; J. L. Heiberg lernt als Märchenromantiker von Tieck, Andersen als phantastischer Erzähler von Hoffmann. Der deutschgeborene Schack Staffeldt endlich ist ein Vollblut-Romantiker, der gänzlich in der Verehrung der blauen Blume aufgeht.

Ist aber auch der fremde Einfluß, wie ich es in diesen Blättern nachgewiesen habe, durch und durch zu verspüren, so ist dennoch die nationale und allgemein-nordische Selbständigkeit unverkennbar und stark.

Druck von Berger & Behrend in Lucka.

Brandes, Georg,

Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts

Bd.: 2

1897